

# FRANCIJA

časopis za knjižbene umjetnosti

12  
13



Ikonoklastički teatar

Buljan

Fractal Falus Teatar

Pozdravi

Féral

Diamond

Case

Bersani

Nijinsky

Butler

Žižek

Kristeva

# FRAKCIJA

magazine za dramske umjetnosti  
broj 10/11, lipanj 1995.

**Uredništvo**  
Akademijska dramska umjetnost  
Ug maršala Tito 5, Zagreb

**Centar za dramske umjetnosti**  
Bakarska 21, Zagreb

**Adresa uredništva**  
CIB - Centar za dramske umjetnosti  
Bakarska 21  
10 000 Zagreb  
Croatia  
tel. +385 1 4634 435  
fax +385 1 4634 459  
e-mail: hrb-frakcija@hrt.hr.hr

**Uredništvo**  
Goran Šegan (Prired.) (glavni urednik)  
Marko Buljčić (izvršni glavni urednik)  
Jelka Buljica  
Ivana Šojcar  
Miro Kikabidze  
Tatjana Bilek  
Agata Jurkic

**Uredništvo**  
Zorana Spelić

**Lektura**  
Berislav Šušak

**Glazba**  
Igor Marčić

**Prijenos i štamp**  
Printed

**Editor in chief**  
Instituto Obrero de Arte  
Coaching artists in Buenos Aires, Argentina  
Marketing and Sales Republica Argentina

**Zakladnik**  
Gordon Vreck, Ulfert Filipović,  
Ladislav Poldman, Ina Baka, Gili Gordin,  
Werner Perlewecht, Designsystem,  
Gavina Pizata, Proscenium Institute



IZDAVAČKA KUĆA  
IZDAVAČKA KUĆA

Magazine publishing house

**REVISTA DE LINGUA DE FLETER (Linguistics)**  
Rudolf (Linguistics), FLETER (Linguistics),  
Lingua (Linguistics), FLETER (Linguistics),  
Lingua (Linguistics)

**REVISTA DE LINGUA DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALA**  
DE HERRERA (Linguistics), FLETER (Linguistics),  
Lingua (Linguistics), FLETER (Linguistics),  
Lingua (Linguistics), FLETER (Linguistics),  
Lingua (Linguistics), FLETER (Linguistics),  
Lingua (Linguistics), FLETER (Linguistics),  
Lingua (Linguistics), FLETER (Linguistics)

Rijetko se koja tema u suvremenom proučavanju izvedbenih umjetnosti čini tako dominantnom kao što je slučaj sa seksualnosti. Ozbiljniji teorijski poduhvat analize performativnosti ili reprezentacije sebstva danas više neće zaobići probleme koje postavljaju seksualne prakse i praklike, a pritom se može osloniti i na iskustva diskurzivnih praksi feminističkih teorija, *gay* i *lesbian studies*, *gender studies* itd. Iako je svaki pažljiviji čitatelj recentne strane teorijske literature možda već zasićen koncentracijom novih tekstova (i predstava) srodne tematike, ne može se reći da je u nas ta literatura (barem ne u kazališnoj analitici) zauzela relevantan prostor. A što se kazališne prakse tiče, paradigmatom se čini izjava jedne mlade i istaknute kazališne redateljice: "Mrzim podjelu na muško i žensko pismo, jer koje je onda boje pedersko pismo?" Pripremajući ovaj broj u kojem možete naći prijevode tekstova nekih od najznačajnijih europskih i američkih autora, te nekoliko naših, zatekli smo se i pred problemom kako pisati o izvedbi i predstavljanju heteroseksualnosti. Čini nam se da smo uz pomoć nekoliko tekstova za sada makar posredno progovorili o tom problemu. S obzirom na količinu tekstova i raznovrsnost autora kojima smo htjeli predstaviti cijelu temu seksualnosti, dio ćemo materijala prenijeti u jesenski broj. Važno je napomenuti da smo prevodeći tekstove s engleskog jezika razliku među pojmovima *sex* i *gender* preuzeli iz književno-teorijskih prijevoda, dakle u obliku *spola* i *roda*, iako se primamljivom činila i slovenska varijanta u kojoj je *sex* preveden kao *biološki*, a *gender* kao *društveni spol*. U ovom (dvo)broju po drugi se puta prihvaćamo teme ikonoklazma u teatru, koju smo otvorili još u našem prvom izdanju. Većinu objavljenih tekstova prikupili smo zahvaljujući Gordani Vnuk, koja je na tu temu organizirala simpozij u Cardiffu i čini se da mogu pripremiti zanimljiv uvid u kontekst programa ovogodišnjeg *Eurokaza*. Zbog broja i obimnosti tekstova kojima smo htjeli obraditi dvije glavne teme broja, već priređeni zanimljivi prilozi kao što su intervjui s Eugeniom Barbom, Judith Malina, Arianne Mnouchkine, bit će objavljeni u jesen. Nedavno preminulom Jerzyju Grotowskom posvetit ćemo nekoliko članaka u slijedećim brojevima - u broju 14 koji će na engleskom jeziku izaći u koprodukciji s *ISTF* (*Međunarodnim ljetnim kazališnim festivalom*) iz Hamburga i *Aarhus festivalom* te u broju 15 kojega će središnja tema biti ples, gluma i izvedba.

4 Info

9 In memoriam  
Karmen Bašić

## FRAKCIJE

10 Sedionici zločina  
mašte  
Razgovor s Ivicom  
Buljanom

16 Renesansa  
kolektivizma  
Ivana Sajko o FFT

20 Ilirija u središtu  
zemlje  
Slaven Rogošić o  
predstavi *Mo tri Avajo*

24 Kako početi?  
Možda prekaratići!  
Marin Blažević epot o  
Jelbič/Rajković

30 Upišivanje emotivnog  
Ivana Sajko uz Louisa  
Armstronga

32 Život je maršben,  
Život je parada  
Dubravka Črnjević-Čarlić  
povodom Maršena

36 "Skriivanje" Iza sunca  
Pavica Bajčić/Dubravka  
Miklenović o Č.P.G.A.

40 Pomaci - odsaci -  
uznaci  
Marinovi smoti - DUM!

45 Kapital u drami,  
predstava bez želje  
za rječnikom  
Sibila Petković - *Od jutro,*  
*do ponori*

48 Junak (n/v)neog dob(r)a  
Miroslav Jurem Kolanta  
- Marija Kovala

FRANKFURTER  
FESTIVAL  
50 Pozdravi

SEKS  
UALNOSTI

58 Od takata do subjekta  
Josette Féral

63 Mot Your Bitch

64 Izvedba i vremenitost:  
feminizam, iskustvo  
i mimetska preobrazba  
Elin Diamond

72 Predjeverna pozornica:  
renesansni kastim i spol  
Valerija Ventrone

76 Lesbijaka izvedba  
u prostoru tehnologije  
- Sue-Ellen Case

82 Čin čitanja tijela  
Natalia Govedić

88 Heka razmišljanja  
o značenju androginije  
u plesu  
Iva Nerina Gattin

90 Sveti Foucault  
i ušted za sve  
Žilica Buljan

92 Voljeti muškarca  
Leo Bersani

96 Seksualizacija medija  
Natalia Sukic

102 Queer  
Zlatko Wurzberg

103 Homoseksualnost na  
kraju stoljeća  
Carmille Pigita

104 Postoji li gay drama?  
Gario Lukić

106 Nijmsky: modernizam  
i heteroseksni prikazi  
muškosti  
Ramsay Dart

112 On(a) androgini(a)  
Suzana Marjanec

## fini dutori

121 Je li heteroseksualnost  
izgubljen slučaj?  
urođ Ljiljane Filipović

122 O užitku  
Jacques Lacan

127 Otto Weininger III,  
"Žena ne postoji"  
Slovoj Žitsek

131 Hebelova Judita  
odlomak iz teksta Srđan  
Kolman

138 Romeo i Julija:  
par ljubavi-mržnje  
Julia Kristeva

140 Michel Foucault  
odlomak iz knjige Les  
Hermaphrodites

## Judith Butler

144 Slučaj Judith Butler  
Radmila Čadinović

148 Izvješćeni čimovi i tvorba  
roda: esej iz  
fenomenologije i  
feminističke teorije  
Judith Butler

154 Hvalje se izvješćem  
Lida Čalo-Pekić

166 Hvala mogućnosti  
odgovaranja?  
Isabella Corey

172 Festival  
ikonoklastičkog teatra  
Gordana Vruć

176 Ikonoklazam i retorika  
energije u Hamletu Soc.  
Raffaello Sanzio  
David Roden

180 Ikonoklastički tekst  
Bernard Andrieu

182 O nepokretnosti  
Ric Allsopp

188 Ikonoklazam - pogled  
prema tragediji  
Žilica Buljan

190 key words

194 english supplement

201 66, izvješćeni umorom

# sadržaj

## vijesti...

### MANIFESTA 2 - LJUBLJANA 2000

Nelson Rottenstam (36) i Lucienella (36). Manifesta u ljeto 2000 dolazi u Ljubljenu. Osnovana i zamišljena 1995 kao evropska iznimala suvremene umjetnosti, Manifesta je koncipirana kao rezultat dubokih promjena u suvremenoj umjetnosti i socio-političkog strukturalizma Evrope krajem osamdesetih godina. Specifičnost ova izlazahe je i fleksibilnost koncepta što ga stvara novi tim gostujućih, međunarodnih proužalnih kustosaa. Svakodnevno Manifesta pokušava uspostaviti dijalog između specifične kulture i umjetnosti i situacije grada domaćina i njegov konteksta internacionalne suvremene umjetnosti, na način da se preko umjetnosti djelo umjetnika, po mišljenju kustosaa, najdjelotvornija iskazuje u gradu - ulici, trg, park, prolaz, raskršće itd.

Internationalni nadzorni odbor Manifesta odigao je ulogu četiri kustosaa koji će imati zadat na postavljanju ljubljanske izložbe. To su: Francesco Bonami - kustos Rijeka suvremene umjetnosti u Chicagu, de Bouma - kustos, prvac i glavni urednik časopisa *Archi* u Rotterdamu, Maria Slavova - kustosica i direktorica Sovea Centra za suvremenu umjetnost u Beogradu i Kathryn Rhaubeberg - kustosica izložbe "Vivna Secession". Producent Manifesta 2 je Carinjev dom. Koordinator izložbe je Igor Zabel, kustos u ljubljanskoj Moderna galeriji. Menadžer projekta je Teja Alaj.

Tel: 00386 61 5767 943  
Tel: 00386 61 237 431  
E-mail: manifestaljubljana-cc

## simpoziji, sastanci...

### THE MEDIAN RENCONTRES

29-30. listopada 1999.

Les Rencontres - Asocijacija evropskih gradova i regija za kulturu (oko 200 članica - gradova, regija i provincija - iz 27 zemalja) sa sjedištem u Parizu, osnovana je s ciljem da postane jedan od glavnih sudjelnika u koncipiranju "Kulturne Evropa" koja se stvara paralelno s razvojem Evropske Unije. S tom svrhom Asocijacija je prošla godine u Stockholmu organizirala konferenciju kulturnih političara i djelatnika na kojoj se razradio plan za uspostavljanje globalne evropske kulturne politike\*. Uz nekoliko skupova na kojima će biti riječ o projektima i problemima specifičnim za određenu regiju, program aktivnosti za 1999. predviđa i generalnu skupštinu u Wemaru, kulturnu prijetelost Evropa. Jedna od predloženih tema jer Gradom Evropa: Porijeklo i njihova vlastita prošlost. Kulturne perspektive. Ideja skupa je da pojedincima, socijalnim umjetnicima i novostvorenim kulturnim političarima razmijene iskustva te se tako pripreme za sudjelovanje u kulturnom, urbanom i socijalnom budućnosti evropskih gradova.

\* Za jesen 1999, Les Rencontres priprema razmjerno izdaje knjige *The European Directory on the local administration of Culture and the Arts* u kojoj su uzbratane informacije o umjetničkim i kulturnim administracijama svih gradova i regija - članica Asocijacije; imena, adrese i ostali kontakti aktualnih političara i sklobovanika u kulturu, kratki opisi kulturne politike određenog grada/regije te glavne umjetničke institucije i imena njihovih direktora.

Tel.: i fax: 0033 1 45 38 70 13  
E-mail: mrcen@club-internet.fr

### TABULAZ KANTORE

Krakow, 2-4. srpanj 1999.

Britanska udruženje CONCEPTS (the consortium for the coordination of European performance and theatre studies) pomaže pripremu simpozija o teatru Tadeusza Kantora. Ovo godine organizator će pozvati najviše poljske Kantorove rada (s

naglasak na kasnijoj fazi) agosti u Krakow. Osim članova Kantorove Ureda kampere, koji su u Poljskoj nastupili i radili i nakon njegove smrti, na simpoziju su će sudjelovati Michal Kobulski, Richard Schickel, Krystof Monusiewicz, George Miller i Fayna Williams.

Tel: 0044 116 297 7827  
Fax: 0044 136 257 7825  
E-mail: pwt@alma.ac.uk

### METROPOLIS NOW!

Budućnost globalnih gradova -

globalni gradovi budućnosti

5-7. studeni 1999.

Sedmi bečki arhitektonski kongres Metropolis now! združuje je projekt koji Arhitekturalno Zentrum Wien upućuje prije njegove rekonstrukcije i ponovnog otvorenja u svibnju 2000. Kako će Metropolis now! biti upodno i razvoj prvog milenijskog projekta Centra, organizatori su kao glavnu temu kongresa zadali: Globalni grad 21. stoljeća, to jest metropolis kao današnja "paradigma za ljudske oblike nastajanja". Posetili će naglasak biti na arhitekturi i evropskim "globalnim gradovima".

Tel: 0043 1 522 31 35  
Fax: 0043 1 522 31 17  
E-mail: aww@ttd.at

## projekti, festivali...

### ZABAR SHOWA

lipanj/srpanj 1999.

Iako broj tek treću godinu, Zabar showa već se profilisao u najpoznatiji praznik festival u zemlji. Riječ je o međunarodnom festivalu moderne umjetnosti, prije svega fokusiranom na novo kazalište, kao i na suvremeni ples, performans, multimediju i novu glazbu. Program ovogodišnjeg izdanja podijeljen je u tri dijela, međusobno povezanih temom Kazalište u specifičnim lokacijama i međusobni odnos prirode i kazališnog djela. Zabar showa i ove će godine prezentirati one najpoznatije i najprestižnije domaće umjetničke scene te najpoznatiji izbor iz aktualne evropske produkcije. U kazališnim djeloprogama nastupit će

MontaBros, Fiktal, Felix Teatar, Schmitz Teatar, Rubikse, Magdalena Lupa, ITO i Odion. U pjesni program uvršteni su: Linki, Betonkanc, Zaderski pjesni ansambl, Lomi projekt, Athona i Zagrebado pjesni ansambl. U blisku nazvanom blizina umjetnosti i performansa su: Zr bubanjari, Nave, Ioda iade mama, Sunceokret, Bet ansambl, Dvana Sekja, Robert Franceti, Igor Grubiš i Otvorena scena Belgrade, Zdob i nove parafalna de producaro ulodu stropa, a predvidene su i radionice djanglunista, udarajilo i polepta, Parafalna s festivalom, od 2. do 4. srpnja u Zadru de se održati i IZIM EAST - WEST MEETING (International European Theatre Meeting), s kojim da promocije diskusija o aktualnim temama performativnih umjetnosti, a s naglasikom na mladu generaciju (do 35 godina). Neke od tema o kojima se tu raspravljati su: mediteranski aspekt suvremenog evropskog kazališta te mediteranska suradnja. Suvremi seminar pjeze de teorije modj projekcije a vešteropj teorizma, kada de im brij per kazaz svogevnost pjesnik hrvatske kazališne i pjesne produkcije.

Festival organizira i producaro brij ZAB.ArsHiva.  
Tel: 023 432 685

#### SOMMERSCENE 99 KOPENHAGEN 18. lipanj - 30. kolovoz 1999.

Festival je osnovan i pokrenut a skupu projekta Kopenhagen '98 kulturna prjestolnica Evrope. Te godine festival je ugostio, to jest predstavio predstave najznačajnijih kazališnih umetaka ovog stoljeća kao što su, primjerice, Pina Bausch, Ariane Mnouchkine, Robert Lepage, La Fura dels Baus, Peter Brook i Robert Wilson. Glavne živjake Sommerscene 99, koji traje 16 mjeseci u raznim kazališnim



produkcija te i iz pjesnih, glazbenih i blizvenih projekata, bit će bitna i ne fiksni redatelj Peter Greenaway, kanadski koreograf Edouard Lock i hrvanski kazališni redatelj Branko Marinković.

Tematski, festival je podijeljen a nekoliko blokova:

- New Shakespeares - tri radikalne i spektakularne adaptacije Shakespeara: Kralj Lear (Sjagapetel redatelj Ong Keng Sen), Hamlet (Urvinac: Denis Heleodius) i Julije Cezar (Norneo Castelucci - Societas Raffaello Sanzio).

- Conado Flyng - serija hiperfizičkog suvremenog pjesa predvode na predstavi Salt gube Laila i Humans Steps.

- Nordic Solo - festival dvanaestero nordijskih koreografija/pjesaka

- The new South Africa - pregled južnoafričke glazbene i glazbene scene

Srednjo i dugodugi Sommerscene 99 bit će najvažniji multimedijalni projekt. Petera Greenaway - prop opera 100 Objects to Represent The World.

**IZLOŽBA AKTIVISTIČKI** prikazati de prvi dio tragičnog projekta u sklopu kojeg je sedam umjetnika prepoznatljivo granice između vizualnih i performativnih umjetnosti. U 13 sala svoje retrospektivne instalacije izložiti de Jan Fabre, Dumbo Type, Giller i Scofield i Kirsten Dehnbolm.

Program festivala:

<http://www.int.dk/>  
Tel: 0045 3325 1564  
Fax: 0045 3332 8182  
E-mail: info@int.dk

#### AFS ENVI SARAJEVO Centar Skenderija, 25. lipanj do 7. rujna 1999.

Riječ je o projektu što ga je 1992. godine pokrenula grupa intelektualaca, s kojim realizacije Muzja suvremene umjetnosti u Sarajevu čija bi se kolekcija festivala donacijama suvremenih umjetnika. Od 1994. djela su skupljani u kustositu izložba organiziranih ad

new dramaturgy  
carnado flyng  
nordic solo  
the new south africa  
peter greenaway at  
"open de open mind"  
new international circus  
danish international productions  
and a lot more

københavns internationale teater  
**sommer  
scene 99**

afis, program, kalendar, brošura, ...  
www.int.dk

Festival d'Avignon

9 juillet - 31 juillet 1999

avant-programme

avec le Crédit local de France - Daxia

strane evropskih umjetnika i centara za savremenu umjetnost, upravnica taj projekt, NSU u Sarajevu je do sada ubilježilo preko 100 domaćinih radova koji će biti putni u javnosti biti izlozeni ovog tjeda. Do sada su u projektu participirali Galerija Obala Art Centra Sarajeva, Moderna galerija Ljubljana, Centro Arte Contemporanea - Spazio urbano Milano, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci - Prato, Fondazione Deviazione la Musa Quercia Scampalini Venezia i Museion Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Projekt su finansirali UNESCO i Vijeće Europe.

#### FESTIVAL D'AVIGNON 9 - 31. srpnja 1999.

Nagrade atrakcije ovogodišnjeg avignonskog festivala su talijanska grupa Raffaello Sanzio s predstavom *Hoye ou tout de le nuit* napravljenom prema Cehova, bugarski redatelj Stefan Moskov s adaptacijom Bulgarijevina romana *Maister i Margarita*, francuski koreograf albarskog porijekla Angelin Preljocaj s predstavom *Personne n'écoute les meduses* i mađarski koreograf Josef Nadj s predstavom *Le vil de sujet*. Opete mjesta svakog ljetnog festivala ga tako i avignonskog je - *Shahzadpour*. U njegovim danima igrali će se čak 4 njegovih djela: Henry V Jean-Louis Borella, *Glucio Giorgio Bernheimer Corvathia*, *Henry IV* Jean-Josée Collina i *Richard III* Genevieve de Rombour.

Tel: 0633 4 90 14 14 26  
<http://www.festival-avignon.com>

#### INTERNATIONALES SOMMERTHEATER FESTIVAL HAMBURG

20. kolovoz - 31. rujna 1999.

Poziviti i prezentacijom "međunarodne glazbe i kazališne avangarde" u ljeto 1984. Internationales Sommertheater Festival Hamburg razvio se u najveći godišnji festival performativnih umjetnosti u Njemačkoj. Festival je uvijek fokusiran na recentne i "postmodernske" produkcije, s naglaskom na one nastale u kulturi i rješenjima predstavljama u Zapadnoj Europi, to jest s naglaskom na ne-evropske i ne-sjeverno-američke umjetnike. Osim toga, umjetničke vodstvo festivala Gabriela Janczias i Gabriele Naumann zemljama kazališni ekvivalent, radovi koji su s omu stranu konvencija kazališne estetike i tradicionalnih granica između umjetnosti. Među glavne odrednice festivala drži se i ovogodišnje izdaje festivala posvećeno produkcijama iz Istocne Europe. Ove godine u Hamburgu će, između ostalih, nastupiti Josef Nadj & Company, Ron Horton, Sella Pepeljaev, Pledge Mac Farland, La La Human Steps, DIVE, Moscow Theatre of Young Spectators, En Knap i Sasha Waltz. Za Sommertheater Festival Hamburg 99 Uredništvo Izdavanja upravnice priprema posebno izdanje časopisa na engleskom jeziku. Fax: 0634 40 279 00 98



## ARTS ELECTRONICA 99



## LIFE SCIENCE LINZ 4.9. - 9.9.99

<http://www.aec.at/lifescience>

### ARTS ELECTRONICA

Linz, 4. - 9. rujna 1999.

Festival umjetnosti, tehnologije i društva osnovan je prije tačno 20 godina, od tada kontinuirano prati procese koje nove tehnologije postaju kultura te istražuje mogućnosti dizajniranja i upravljanja tog procesa. 1987. godine festival je inaugurirao Prix Ars Electronica, kao forum za umjetnička dostignuća i istraživanja te barometar koji bi indicirao trendove u media artu. Direktor Ars Electronice Gerhard Stocker i Christine Schlegel sjedećim su riječima najavili ovogodišnji festival:

«Ne trebamo konzultirati istraživača trendova da bismo saznali koje tema trenutno dominira u razgovorima o napretku i budućnosti. Nakon reduktivne i digitalne revolucije - od parnog stroja preko atomike bombe do Interneta - proglašena je biološka revolucija. Lifescience - pejan koji istraživača moderne genetike i biološke tehnologije - bit će ključna tehnologiju nadolazećih decada. Situacija u kojoj je ljudsko biće zavedeno nadom u mogućnost iscjeljenja svih bolesti i ostvarenjem duboko razmisljeno strahom od biološkog Armagedona, zahijeva kulturu znanosti i kritičku umnost

koja bi nas oslobodila mita o neutralnosti činjenica i znanstvenih činjenica. Iskustva i metode media arta nam u tome mogu pomoći. Ovogodišnji festival Ars Electronica se poljubi fokalizirati na teme iz područja moderne biotehnologije. To znači neopredjeljiva, ali i nastanak dugogodišnje uspostave prikazne odnosno, stvaranje patnje na ona područja gdje se konflikt razvija u sferi teorije i međusobno djeluju na vezi tehnologije i društva te otkrivaju umjetnosti u igru kao katalizatoru za interakciju znanosti i javnog mišljenja.

Tel: 0043 732.72.72-0  
Fax: 0043 732.7272-77  
E-mail: [info@aec.at](mailto:info@aec.at)  
<http://www.aec.at/lifescience>



### HOMO NOVUS

Riga, 25. - 31. listopada 1999.

Cilj ovog biennialnog festivala jest prikazati umjetnu generaciju u literarnom teatru, ali u širem evropskom kontekstu. Ovogodišnja tema je odnos kazališta i drame, teksta i riječi.

Homo Novus festival je provokacija, on bi mogao naučiti val kamfor. Mogao bi se povezati s eksperimentalnim, ali to nije cilj. Tijekom devadesetih stasala je nova generacija mladih literarnih redatelja. Svi oni, poput Cicca iz stareg Rima, pokušaju da budu nazvani homo novus - birde u di nekog festivala.

Tel: ++371 90 88 580  
Fax: ++371 72 83 840  
E-mail: [balba@ne-lab.lv](mailto:balba@ne-lab.lv)

### AARHUS FESTIVAL

27. kolovoz - 5. rujna 1999.

Aarhus Festival (Danimka) - najveći godišnji multikolateralni događaj u Skandinaviji, ove godine bilježi svoju 35. seznu. Glavna tema: Istočna Europa - deset godina nakon Zida.

Tel: 0045 86 31 82 70  
Fax: 0045 86 19 13 36  
E-mail: [festivalinfo@aarhusfestival.dk](mailto:festivalinfo@aarhusfestival.dk)

## radionice, škole, seminari...

### HEBENBARDEHA KAZALIŠNA

AKADEMIJA RUMI

Beckum, 1. srpanj - 1. kolovoz 1999.

"Sve što je novo odvećal je bilo tu, jer je zapravo stari. Sve je tu, samo mi razvijamo perspektivu i ono što vidimo je novo. Bez našeg kreiranja ništa novo za nas. Novina za nas samo kroz kreiranje."

Wolfgang Iltis, komparir

Pod tim imenom djeluje Kazališna akademija Rumi (definirana kao "meeting place of theatre, field work and philosophy on post-industrial terrain"), jedna od najvažnijih i najstarijih škola u Evropi. Namjerjena je

kazališnim profesionalcima svih profila, kao i naprednim studentima kazališnih škola i akademija. Nastava se održava na engleskom jeziku. U okviru ovogodišnjeg programa polaznici će se baviti pojedinačnim radikalnim promjenama profesionalnih biografskih "načine populacije" (dakle, i kazališnih umjetnika) u vertikalne na horizontalnu organizaciju te poligledima i njihovim "nemašnim ograničenjima" na "izjednaču aht kazališnih umjetnika i publike", shvaćen kao temelj kazališta. Sljedeći dio teatre kao "karnalnoe društvo", Akademija će transdisciplinarno pokušati odgovoriti na pitanja: Je li teatar danas općenito za taj svijet, koji prostor teatar može naći publici i kako teatar može surađivati s publikom ponovno uzbuditi neodoljivom i stvarajućom?

"Discipline", odnosno tečajevi za koje će se sudionici prijavljivati su: gluma, režija, scenarj, scenografija i dizajn svjetla, kazališna glazba i ples. Svi tečajevi traju četiri tjedna, uključujući teoretičku nastavu, radionice, diskusije i prezentacije. Međunarodno postavu predavača i voditelja također čine: Gluma - John i Simon, Tamas Acsel, Ruben Szuchmacher, Jan Ritsema i Viviane De Mayndt, Scenarij - Phyllis Nagy, David Harrow i Orit Azar; Scenografija i dizajn svjetla - Bert Neumann, Jonathan Speis, Paul Gregory, Ulrich Schneider i Jan Kalina; Glazba - Thierry de Mey i Hans Peter Rühr; Ples - Lloyd Newson, Martine Pillet, Wenke Reehorst i Inaki Azpilaga. Specijalni dvojevni gosti predavači Akademije je Christoph Marthaler.

Medu gostima predavačima bit će poljskijani, fotografa, arhivista, novinara, sociologa, ekonomista i DJ-eva.

Začet od provednih programskih motiva ovogodišnje Akademije bit će rusko područje ("Ruhrgebiet") koje svojim industrijama teške industrije dehidratirano peizažem postaje polje opipljiva metafizika strukturalne prirode i postmodnog strogog društva. Naime, nakon završetka tvornice, ta se regija pokušava rekonstruirati prateći suvremene ekološke, estetske i ekonomske kriterije te naći u evropskim okvirima, vjerojatno najviše mogućnosti za korištenje "specifičnih mjesta" u umjetničke svrhe. O stupnju relevantnosti Ruhrgebieta za kulturnu politiku i

umjetničku produkciju nakon industrijskog booma, najbolje govori činjenica da je upravo taj tema bio glavomni simpozij čiji limits, održan polovicom travnja u Dortmundu.

tel: 0049 201 302 523  
fax: 0049 201 302 526  
E-mail: CDW@G@-online.de

## DANCE WEB

**Beč, 15. srpanj - 15. kolovoza 1999.**

Prijez u projektu kojeg je cilj da upozna sudionika s različitim tradicijama i pravcima razvoja u evropskom plesu te da im na taj način pomogne u samostalnom učenju temeljenom na razmišljanju. U okviru Dance Web projekta u Beču se svake godine održava Internationale Sommerfestwoche, edukativni program koji uključuje podučavanje različitih tradicionalnih i suvremenih plesnih tehnika te festival IM PULS-TANZ.

tel: 0043 1 523 55 58  
fax: 0043 1 523 555 888  
E-mail: danceWEB@vsn.net at

## THE AMSTERDAM / MAASTRICHT SUMMER UNIVERSITY Arts Management, People Management

**2 - 5. kolovoza 1999.**

Ovim seminarom, koji je prvi put održan prošle godine, pokušava se zadovoljiti sve veća potreba za promicanjem kulture i organizacije u Evropi. Polaznicima bi seminar trebao pomoći u razvijanju organizirane kulture, te jest u organizaciji i podjeli uloga u vlastitom timu kao i u razvoju pregovaračkih vještina. Glavne teme programa jesu: razvijanje koncepcije projekta, timski rad, organizacija sudionika na određenom projektu, postavljanje ciljeva i prioriteta, interpersonalni odnosi i granice autoriteta. Seminar je namijenjen kulturnim djelatnicima koji rade u većim umjetničkim organizacijama, odgovornim za neki sektor, manje grupi ili čak kompletni odjel.

## From Here to There 16 - 19. kolovoza 1999.

Ovaj seminar, također prvi put održan prošlog ljeta, namijenjen je osimovima odnosno voditeljima takozvanih manjih umjetničkih organizacija i to uglavnom onima iz Sjeverne Istolne Evrope. Predviđena su teme: planiranje, fund-raising i mnoge. Oly seminar je oblikovao umjetnika, koordinatore umjetničkih grupa ili voditelje projekata da se zajednički stalno upoznavaju pridu na stvaranje samostalnih individualnih projekata.

Tel: 0031 20 62 06 225  
Fax: 0031 20 62 49 368

## ODIN WEEK 1999

**29. kolovoza - 5. rujna**

Danski Odin Teatret organizira Odin Week, sa svrhom upoznavanja zainteresiranih sudionika za rad Njemačkog Teatrlaboratorijuma. Program uključuje: fizični i verbalni trening, demonstraciju rada glumaca i tradicije Odin Teatretva, sastanak s dugogodišnjim članom i jednu od predstava s repertoara Odin Teatretva.

Tel: 0045 90 42 42 77  
Fax: 0045 97 41 04 82  
E-mail: OdinTeatret@post4.tele.dk

in memoriam



**Karmen Bašić**  
(1943-1999)

Karmen Bašić bila je osoba koju se susreće sasvim rijetko:  
slobodan čovjek.

Strog prijatelj. Brižan neprijatelj.

U svakom razgovoru bez ostatka.

U svakom sukobu golih ruku.

Karmen Bašić bila je osoba rođena iz jedne sretna imaginacije  
o ljudskoj vrijednosti.

Vjeran Zuppa

# SOVIET

## Ivica Buljan

RAZGOVARALA: IVANA SAJKO

Foto: Lapina, portretirala se na plaži u Istri

# ANTI NU MASTE





**13** Na izmaku ostavimo po strani treće kase lirna iznena i započnimo razgovor trećimjem izvira za harperje kanalizacij. Na sceni vladaju kroz tekst, no ako se još jedan od tvojih pri- zmatih potraga, o cijem se to tekstu radi? Tvo- jom li nekog drugog? Ovisi nas pitanjem pakalovan avrati u odgovor koji bi mogla mogao pružiti neku konstituciju (konstancij) autoritva dramaturga, naprime dramskog pjesa ili redatelja. Na treći odmah da se između ovta- kog bavi i dramaturgom rije promakao iz već razmatranih profesionalnih usmjerenja na Dramsku akademiju, dakle, koji su inicijatori iko u tebi defanzija dramaturga kao mjesta stvaranja?

**1. BULJAN:** Najprije sam upisao Političke naučnici, a onda zato što sam bio plavi (poli- tologija je bila slaman za novinarstvo) i zas- tati iznenađenje tamo gdje postaje otmatija. 5 osamdeset godina razmišljam me vratiti. Piao sam reportaže, od snižavanja na takolnoj Studenta list i Folio, do čerita (ogr. na, iz dazaleje perspektive romantične polemike o fenzizmu između *Suzanne Desbaillet* i *Igora Mandića*), nekvaloge (najbolji na *Marguerite Yourcenar*) i končno knažinskih knižica. Na drugoj godini paralelno sam upisao kompara- tivnu književnost i francuski. Sve se vidilo ako teksta, a ljubav na novinarstvo i literaturu podjednaka je (i to i danas). Zanim je bio po- sedao događaj u cijelom mom životu, jer se konalibite odjednom našlo iznad svega, pa i tek- sta. On me iznenadio ostalo, stički, latinsko. Otirio sam rojet o kojem sam mislio kao jako malo, udjeljivo je sve, a nije ljubljivo ništa. Dapelo je postao mjesto u kojem se ne moglo pritiiti pranjeve. Iz nilega - *Rena, Wilson, The Wooster Group, Radhaiko Gantz, Riederik* (neko strazi na video, ali zvejed- na...). Drugi je događaj hitama mondanja i *Renascence* na Festival. Tada sam drevnik pro- ba koji se kao i svi pravi drevnici sagabla, otiad sisan objavio rila. Pripremao sam se za vij knjaži u vide *Katanove* bijelio iz duba *Cervantesa*, otiad me, od *Silije*, teatrina ljubavi do hard literaturu. *Renover* je bio otiad, otirao ga u nas u teatar najupoznatijom srebom. Onda je stopio poriz od *Taudena* i tako sam postao rjegeve dramaturg i dramaturg uspeh. Dramaturg pinto, čitanja, gledanja i skutanja, a da prije toga sisan ni kratko na Akademiju.

**14** Budući da pojedini iznena i dramaturga i redatelja, mislim da bi mogao pojedini odmah koji te dvoje "knažinski dugo" smatraju prema tekstu. Zanim me konkratan naša procen. Preskoči čemo, po mom mišljenju, nepotrebu dvogde ako legitimnosti iznenačenja na dram- skom tekstu i predstaviti taj tekst svetije kao otvoreno djelo koje želi sa masivnom svejli interpretacija. Može li se uopće reći što više otvara takvo djelo i dramaturg ili redatelj? **15**

## EUROKAZ JE BIO PRESUDAN DOGAĐAJ U CIJELOM NOM ŽIVOTU, JER SE KAZALIŠTE ODJEDNOM NAŠLO IZNAD SVEGA, PA I TEKSTA

ako se teksta i slična vježanja nemoguća, koja je čista, po tome, slična izmaka dramaturškog i redateljskog posla; je li to ličivanje i malicijsa tog ličivanja, je li to blazije nekog putovanja motiva iz dramskog korpusa te iznecavanje teksta u obliku na moguća semantička klonja ili izbivanja tog motiva na sceni, da li je riječ o jednostavnim procesu koji započinje dramaturgijom i nastavlja se, ili pak nepokidivom ispravljanjem? Ostaje li taj započeti rad na iznaci i nastavljanja bez uspjeha i valjivosti i osvajanja cilja, bez sukobnog našeg procesa - jedno na intenziv preokupaciji da na neki način, putem vlastitih interpretacija (i mogućnosti razumijevanja) - daju interpretaciju napredne duh teksta te da ga time i autoriziraju?

**1. BULJAN:** Nisam se iz dramaturga poboljšao, ni uobičajno u redatelja. Kad nisam oduševljen se kao dramaturg, a kao dramaturg teško nabavljam dva procjita. Nisam znao redatelj, a i sad ne birati mene izjaviti u vida vru izmaka duha klonja. Stoga li ne, nikad nisam radio s redateljima koji na savršeni nagradu akademiji. Iz druge ruke (u Sloveniji) ili prve (u Francuskoj) ispravio sam kod najstarije, nisam me postavlja prednost. Moj je odnos prema tekstu ambivalentan, rezultat je sudara dviju "škola", slovenske koja bježi iz izmaka na tekstu, pomalo parastičkim, avangardističkim, i francuske koja poboljša prethoda tekstu (nakako: idaj! i to je autor bio me) drugo nam kritičarima i učenicima (uostao od teatra), tijelo teksta. Pri izbora tijela (izbavi) najvažniji je prvi pogled, ili kako ga ti svesi privlači motiv. Petna sije ušjet o semantičkim literarnim tog motiva, nego odabranja, umjetničkoga na detalje. Ako je ista-acija gura, nakon toga nema nepokidivog nastavljanja. Cijelim stragot risti, dvista struktura koja se od početne dramaturške analize prema redateljkoj realizaciji ili vili sili. Najbolje stalac tekst. Početak od onog što je jednostavno, a tek ga onda mogu dekonstruirati i vratiti njega na našu ideju. Na kraju opet mora postati jednostavno, ali poravna je već neukorne dragulja jer sam s glumcima prelio dragulj proces potraga i analize. Kritika sura glumca dati psihološka uputa o tekstu što se traže maksimalno ispraviti. Na neki način se izmaka, formalizam mi je blizi, je ideja predstavljan s distancem. Potpisana predstaviti, a ne interpretirati tekst. To ostavlja publici.

**2. JEN:** I se ideja pogao pred mogućnostima koja pada tekst, pred otvorenost u koju moći preuzeti demotiv putova da izmaka sves? Prevedo mi i upadne postavljan na sceni (dramaturški i redateljski) kasa Kolbita, reko i Pucelinja. Što moći učiniti pred tjele tako praputni računika, a govori risti od kojih svaka ima baven nekada, jednaka bježišnji i jednaka razlika razlika. Ega od njih bural na sves? Gdje se o tebi možda začu-odabir hermeneutike baje kaja čit objikti kras tekst?

**1. BULJAN:** Kolbit, Pucelini i Ovetajeva gjenici se monologa. Hermeneutika kaja je kom-plicirano pitanje. Kakra god odabere različit dila se s glumcima i pitanjima na koja mora pravo odgovoriti. Može ga se razumjeti izmaka. Ovažanje teksta, opet postavljan, slično je ovažanju tijela. Kad sam prvi put prečitao Smeću pravećih polja odmah sam se naljuba, a nisam znao naći. Nisam, uvijek se mogu naći odgovori, ali sad na u štetu spektakla. Kao partura, tekst podigne otkinuti pogledom, glumom, pokretom, cijelim tijelom glumca. Proba potčinjen ne analizama, već činjenjima. Studam što glumci govore. Razumijem sve dok nisam siguran da dobita razumijem što mi govore ONE, a ne autor. Možemo sam naposlavo na naposlavo o

Pucelinjevo kazalište gdje se predvodi vrtomski struktural. Analize teksta, bez obila na disciplinu iz koje dolazi predvodi, bile se filozofsko slično, iz savršeni, sigurnosti literaturne, iz nemogućnosti da se Pucelinjevo izve, filozofski i kaja i kazalište manifest odvaje od glumci teksta. Nije je poznata i Laura Betti, rignosa glumica, koja je jednostavno mika pada monolog. A de te laboda i jednokratnosti, sigurno je dila odin nastavljanja potčinjen koji napredovan kod Ana Kati koja ne može razpiti jer nije "pravda" razumijem što joj izmaka u vili janka. A postoji samo jedan način da je se kaše, ili bol potinje za njega.

**2. JEN:** Da li u "nabjedinim" tekstovima, poput "U smeci pravećih polja", općija da na naposlavo ostavljan vrtomski mogućnosti, da je njihova vrijednost upravo u tome?

**1. BULJAN:** Istina volim tekstu Smeću. Smeća, Pucelina, Ovetajeva, Pucelina. Kolbita se vitalnosti izmaka nego nepostavljanje. Zadržanje u njih vili je nemogućnosti, razumijem pravećih semantičkim i povlaštenim trendovima. Na prvom stupnju postavljanjem se o djelatna, a stvarnost i djelatnost ostavljan po stenci. U smeci pravećih polja vili je glumci napredovan na naposlavo, odnosno slični u jeziku, u monologu. Da se razumijem a zljame počeo sam prevoditi tekst u Tajana Tadić. Ne znam kakva ima verzija izmaka, i dila kad ga citamo iz svake verzije izmaka naposlavo. Kolbit sam o Kolbitu nisam znao sve vili. Smeća mi je postajala napredovan, a počeo sve jednostavnijom. Tebe poči od jednostavno stvari: dva muškarca reče se u noći na ulici: prvi drugoga nešto malo - ne znamo što, a drugo odjaja reči što bol; razumijem se nastavlja sve do šifirskog obračuna. I to je re.

**2. JEN:** I sam govori kako izbjegavati naprediti predstava na izmaka vlastite ideje o tekstu, tj. da izmaka naprediti kaja napredovan to upadne (ili naprediti) razumijem u dila naprediti publiku. Stoga li je od onog što Pucelina nastavlja "tristima projekcija publiku", tj. da se otvorenost predstave potvrđi u njen stiliziran i hermeneutika je se glumci slično analize hermeneutika vlasti, vlastita, kako intelektualna, tako i emotivna razumijem na ono što poznata. Nisi se baven dila da je publika dila odin u Hrvatskoj naprediti na izmaka glumci razumijem kazalište vremena kaja je dila vili razumijem nove kazalište jednaki i samodržavnosti razumijem malova. Da takvog "plataškog glumci" redateljkoj porijeklo, tj. autorka dila kaja ima otmam preter samodržavnosti razumijem (ili ga li nepostavljan na vlastiti proder li, ili gura, dila napredovan na krivu receptu (re: da otvorenost malo, putem sličnosti, predvodi razumijem već odgovoriti razumijem analize s objektivnim porijeklom).

**I. BULJAN:** "Kreativna prakcija publika" u sas je sređena na minimum, na što su najodgovorniji neodgovorni teatroljci i glumci, publika puče maza. Filmska publika može odjedini rečenošću produkcija, zaštićujući filmove lake delima do kupa. A kazališna publika osuđena je na složene naslove malih gradova. Dvoiploz osuđenost pomaže pri kritičnosti, ostali kritičari su uključuju u inovativne i svoje ulice. Franjez tzv. autorskih produkcija predstavlja osuđenost, dolaz sa ostataka i ostaje neodgovornosti. **Chiriacu, Stala.**

**Bouch, Greiber, Wilson...** u današnjem kazalištu nisu samo imena majstora, nego i anjela jedinice. Publika ih ne mora poslušati, a ako ih ne poznaje i onla se ne bih trebao baviti ovim poslom. Knjga percepcija veliku je prelika "glasača osuđenog na platanje" idealan gledalac je slobodan, materijalno i intelektualno nezavisan. Takvih je u nas malo. U predstavljanju kazališta uključuju postojeće estetike postupka, rijeđan ritam izmaka, niti ga takvim pokušajem prikažati. Kad tipline glumca primio glas teksta, ostatak je stvar nježnog zameta. Teorije, prikazivanja vlastitog iz primogenog iskustva. Publika se nude gotove stvari, tzv. psihološki analizam u najgorem izdanju, zatvoreni registrazor. Ponudi li slobodu izbora, rješka da je prihvatiti.

**II** Iffija bih se još malo zapraviti na iskustvu koje nasti od recepcija svojih predstava, a ponako nerazum ptičjem o idealnom gledaocu (pri čemu ostavljam po stari teorije polje, već ciljam na ovog, izniman zagovornika u procesu radi) Tko je on, sam autor: Pasoli, Cavetaga...? Glumci? Da li postoji još idealniji receptivni, npr. "elastičniti kazališta"? Koje su tvoje pretpostavke i uopće mijenja o kazališnoj situaciji uključujući ita tog termina?

**I. BULJAN:** Elastičnost i nepotkupljiva publika su nezgodni. Kada nešto više gleda, kad im se na vrha gluma koncentracija ili nizam, kad volim razumjeti idealnog gledaoca, bez njegove projekcije ne bih počeo sam voditi cija. Rečju: smislam kao želja da izmam stvari koje ne mogu biti izrečene - u tome samo porokad uspjeh. Uspjeh je kad film sklop tjela i rječi izamove malcu gledaoca do kupa-eg straha. Tag teorija gledalca i ja postojma na razoran "slučajna malter", kako ga nazivam **Mishima.**

**II** Anter koje spazivatelj nose sa sobom jedne gotove agencije predstavlja vlastnog života, ita samo biografija neminovno utječe na ono što se ostvari na sceni. Znače o Kolšovom opsejanja i smrti, o tragiknoj Cavetaga, o opskurnom ubojstvu Pasolija, spijeset o tome da se svi oni marginalizuju u manjine što se konvencionalno konzervativnom društvu a predstavlja, bilo oči toga što su homoseksualci, ateisti, ili što utraljavaju drugogju političku

## PUBLICI SE NUDE GOTOVE STVARI, Tzv. PSIHOLŠKI REALIZAM U NAJGOREM IZDANJU, ZATVORENI SVJETONAZOR. PONUDIŠ LI SLOBODU IZBORA, RIJETKI ĆE JE PRIHVATITI

bi teatrska-filmski star (poput Anteaia di Pasolija), dmitra promocija medekritičnost (jako on samo nemaju nikakvu želju na provokacijam kao naslonom svoga reda). Govorim o autorima tipa se djela (na šalost tragizmu) povećaju izmci njihove iznote. Da li to utječe na tvoj odabir?

**I. BULJAN:** Intenzivan život nadređenim dostignem: Kao adolescent obdavao sam **Morrisana** i **Janis Joplin**, izgube ne uključuju sebi glazba. U intenzitet su im se pridružili **Rimbaud, Artaud, kaurje Kolita, Pasoliz, Cavetaga, Mishima, Galt...** Njihovi književni izvoti engleskima su zbog tog intenziteta imali ito pribli smrti, što je se ne bop. Nasilje, ljepota i intenzivnost **Rimbouda** je ljepota. Kad na čitamo djela, ona u sebi nose bol protivljenja. Katkad je tekao odvjetk autora od djela, Njihove neobične smrti kaurju porokado rješka na čitaju. Teatrolji koje sam radio kao da napadno uključuju automatsku provokaciju: Nju publika više us imena autora, reakcije je kao "sokastan" filmi odboje poduzimaju stancima provokacija, a publika **Alejo** ostala je zatečena ljepotom poezije. Kolbi je postao izvika da je umio od **Alisa**, **Mishima** ritualom samoubojstva. Teško je se vidjeti Kolšovog beslera kao miška figura **Andela** smrti, teško je kad **Pasolija** se ostati

evstika prevlaštenje suppletergata, autoidentifikacija Cavetaga s Fedran, Kozima, izhor govori o seome tko bop. Taj početni napad prevlaštenje prema autorima u sada pomalo restuje, ali gledalci ga opete odmah, zbog njga mošta odlaže u kapiti sluzana

**II** Zatečen u polje tzv. automatske provokacije, u tome koje napadaju dogmatike okote društvene povjerljivosti, podobnosti, seksualnosti, ti kao redatelj na sebe postavljaj polemizik da prezentira "stencija stika" koja je dogmatizirano suprotno od stvaranja šutnje i ignorancije ti kupa dolazi publika (tvoim vedna). U tvojim se predstavama vrlo dezentno prevlače iskustvene "negovine", onemogućuje budnje. Činjenica da ih npr. u **Redu** ili **Mlada** protivljenja osobe u stinskih smena, ne samo da aktualizira problem slobode nad izmam odabom ljudem već taj problem postaje kao gotovo ljubavnik činjenica da o odnos dvoga ljubavnika uvijek, od nekada, iz malog poznavanog prevlače etičnosti, dolazi pretpetka, sad, knjižica, nabi besmisliti glijeh koji onemogućuje... Što je tu tvoja smjetnička operacija / budnja?

**I. BULJAN:** Tekst **Žitka Wernberga** o **Redu** zvuči se **Perfect Lover**, nije li ljubav **Mishima** i **Fedra** ili prevlaštenje **Mlada** i **Greca**, **Elektra** i **Mlada** savršena zato što je neostvariva? Nisi li zbog toga te grčki ljubavi postali karmila po kojima izmam i danas? Špinito li se još koji nam je bila naslovna, znači da još živi u tjele, i da je rješka tako modernu odvijeti. Vrijeme antičkog hvoja počnje u trenutku kad odlaže noga bol ostvari u predstavi, kad je odlaže zadržati. Tragizmo je sjedeće monotonost jer je vječno. Žaludo glumca sluša je čarobnjačkoj, moga izvratit etalološe formale skrivene među ljudima.

**II** Intenzitet na pojma budnje, jer je ona re samo povizana s energijom nadrija, već i u jezikom kome ljudi upotrebljavaj na sceni. Ona je kao "igritur movem" intenzivizacija u smislenosti koju izvlače. Koga je način da opsebiti, animirati, "oblikovati" i naselid glumca da stvori/podri rječi svogam trijelom? Imajmo na umu mnogo kvantitativna strahova u slovenskog kazališnog produkciji i činjenicu da u tamo vrijeme, postoji li neka razlika u odnosu glumca kada se od njih odlaže totalni angažman (a ne samo povrna upazba govornog aparata na koju ti male karaktike gotovo regularno svedu)?

**I. BULJAN:** Do prije malog vremena i sam sam naglavno razlika slovenskog i hrvatskog glumca, a danas je više i ne vidim. Vidim samo razliku između točno odobrenog izvedika **Buzano** se (jer i ona odobajmo bile li imiti na nosen) po nablju budnje, žve na vrhu juriti pobleše kao raditi samo zbog **Olga Kadjan**,



**ZADAĆA GLUMACA SLIČNA JE  
ČAROBNAČKOJ, MORAJU  
OŽIVJETI MITOLOŠKE  
FORMULE SKRIVENE MEĐU  
LJUDIMA**



Pilad

Pedro zbog prolaznosti **Leta 8**. Zbog većeg iskustva u fizičkom teatru, moja svestraka predstava bila je tjelovisja. Svaka situacija upućivala nas je na glavu, ruke, ramena, leđa. U četiri pjesme gotovo je iščezao tekst, ostalo je svega nekoliko rečenica, govornika su tijela. U Pedru smo se na početku bavili govorom i prilično uspješno poeziju dovela nas je do stvarne koreografije. Slovenske iskustvo tjelovisnog i hrvatske govorom navelo me da odbacim oba ili da ih kombiniram. Iznad jednog i drugog našle je izvorne ulaznice stiven. Sad radim s mladim ljudima iz Šplata koji nemaju nikakve katalizne iskustvo. Da saopćem probe s ritma, htio sam ih naučiti vidjeti u situacijama u kojima se ograđuju muzi, na firi, u klubovima, na koncertima. Kad sam upoznao tu skupinu, probe su postale vježbe na sceni s publikom, a ako je polubila zvski put, nastala je predstava. S ritma, kao i s profesionalizma, počinjem od jednostavnih stvari: kako hodati, kako sjesti na stolac, kako uzeti neki predmet, kako govoriti.

**7** Budeći na Piladu gotovo u maksimalno izokrenuto tijelo izrođala nastupam: tijela teksta i temeljnih premisa o postmodernizaciji dualnosti-

ma. Stalno suprotnosti odvajao se kroz polarizirane spola, fizičkog izgleda, duha, pa čak i glazbe. Iako paradoksalno, tijelo kojem je minimalizam poliet počinje djelovati jače, monog uvećanje nego tijelo rekurzivno na način da bude dinamično i anaktivo. Kaje to petesetlje otvara tijelo izrođala, na koji način možli i prepoznati njegovu utisnu energiju, i da li ja je upde moguće usmjeravati ili tu ovni o samom glumcu?

**I. BULIAN:** Najbolje me zanima istina energije glumca, moj je posao usmjeren je prema bejmon cilja. Kako kod Paočina, kao u tragediji, nama scenika aktivir, ona se obilježila mora aktivirati u izrođala. Najbolje konstant izraz izrođala. Glumce obično uče psihološkim i naturalističkim stila, a u mom teatru psihologija i interpretacija nisu najvažnije stvari. Moja je odgovornost u postavljanju pitanja, a ne u davanju odgovora, interpretacija pripadaju publici. Koncept Pilado jako je jednostavan. Premise sam Paočinijevu središta na epinod, uočio žirot kao predstavljače, li protiv tijela žirot i Pilado bude znati demokraciju u ostanala zemlja, u drugom se središte zbog ostalih pitanja izrođala nove države, u troim oblici izrođala polukrivanje ostalih svega

zakazano. Intervjuiraju Damirčić, Panje i Atena. Čim sam razvjetilo struktura, dobila sam sloboda u moju priču. Leta stvar bila je u Pedrom s time što je njena dijagram puno jednostavnija. Ona dolazi rad s izrođala. Na takvu terenu jednako su nastupiti i zbog toga funkcionalno **Danja Vejnović**; **Dragan Despot**, kao i **Prija iz Leta 3**. Sa samosvjetlovan glumcima nemam što prebiti. Najvažnije je da izrođala upoznaju vlastito tijelo i da znaju da ih ona čini pesekima, da nas tijelo čini različitim od drugih. Zvuk malog glasa je drukčiji, oblik tijela, način kretanja, držanja, hodanja. "Mog" glumci ne glume dramatično, učim ih da na ono uvijek oni, mog sad s njima ne zviđi se na to da se poprimaju biti netko drugi, već upravo da istaknu ljepotu koju nose oni sami

FRAKCIJE



# Renesansa kolektivizma

Piše: DYANA SAKO  
SHINISO: JADIRAN BABIĆ

Fractal Falus Teatar:  
*Olovni vojnici 1.2*  
Hotel Ambasador, Split

**"FTT jest samostavljajući egzistencijalizam čija biokemija (011010101) odnosa u vremenskom toku poprma drugačiji oblik (10010)"**

Očvrsni svijet prepun je nječajna vremena koji se ga odvijaju unutar petogodisnjeg intervala. Koncept *Fractal Fabus Teatra manifestacija* se odnosa na diskurs koji je Slavoj Žižek pridržavao komentirajući manifestu u ovom predgovoru *Beak* još uvijek krupni. S druge strane, unutar izvedbenih okvira (F), letopis iz izlaska "kazališnih" radova ekspozicije. FTT objavljuje vjerojatno najviše devedeseta kazališna najdjela, referirajući se na radove i "poetika" *Dragana Žvančića*. Apokaliptičan svjetlo nastavlja se njihov put prema totalitaciji, prema vanjski neovisnom strukturalnom organizmu koji je, trenutačno, preovladava nepopust. Kao individualan svjetlo mijenja u kojim se individualni stav sastavlja stvarom cijele grupe - da se projektira aktualna oblika. Odgovori dijele u vanjskoj manifestaciji koja sve više promatra kazališna (djeljenja svojim tematskim preobrazbama, matematično podređujući dramskostrukturu i sceničku ikonografiju ideološki do jednog). *Beak* teme nosi je rivo predstave očvrsni svijet koji se u okvira na svoj prvi čin (Izveden na Beogradu 1994) preobrazila u letopis čija kvaliteta nije više tek izrazu postojanja na manifest, već je taj isti manifest započeo funkcionalistički eksplicitno, kao rivo en art. Očvrsni svijet 1. čin odvoji se od matrice kazališne impetivnosti ličnog svoj izvedbeni koncept na letopis angažman izvedba, potpisan da ostave eksplicitan trag svoj djelovanja, energičnim stavom koji odgovara trzi da "ne što je čisto i postojanje preobraze u u čim, ne što je svjetlo bez ostvarenja i još na nepojedljivo pričinjeni da na svoj životni putujući u na svoje međuvremene odnose pogleduje trenutnim akcijom." Politička matrica FTT-a nije bila ciljana lokalno, već napunom globalnog kapitalističkog mentala u kojem prividno razumje ideološki skida jedino odnositelj, dok ideološki fundamentalizam jedn. čel baze do vojara. Samom potrebom za matricom organizirao se i potencijalno za natopljeno kazališnog iznosa. No u okvira da pojačano intrapektivno, neka profilat stane među nagrade: (Prvi je čin bio čudan libel dvoja oprečne izvedbene struje: performansa i klasične izvedbene kazuine, u kojoj je upravo ta potpora predstava, trajnitična u okviri performansa, eklektična svoj koncepti. Egzistencijalna djela, penastupnast devedeset razgovora, te nezamisljivo da se dovedeno izrazi samo jedna: bučica interakcije između-publika; stvariti za preovladati distansu: napunom tada još perforativno samjeni, u okvira na to da rim: zapeli iznudi riva više od čelno postojnog dijapozitivnog stanja te ga promatrati već iznudičim kazališnim ključima. Stoga se prikazivanje izvričilo kao kazivanje.

**FTT je prepoznao činjenicu što usmjerava nasilni društveni tok koji se, iako predstavlja opći i neuništivi oblik mišljenja, istovremeno nalazi u konfliktu s intimnim interesima pojedinca**

*Neurješivo, kao i svaka negativnost ) Neka ostane nezabijeno - kao diskurs programa.*

**"tema predstave je slovo (10101) i sve njegove konotacije u smislu mijenjanja oblika i djelovanja"**

Međni kazališni petogodisnji projekat FTT odlikuje matricom slova te ga koristi, ne samo kao identifikator stvarnosti, već kao ozračitelja (smrti, snaga, uzilazna...) konceptne mitološke i historijske konotacije. Započinje Erasmom, tj. Satirizmom, dakle, mitičkim izrazom govora kojim vladar mijenja Erasmu podlije vlastitu djela. On otkriva svoje moć, ne samo probavljajući pozornost, već i filozofski mišljenju vlastnog čina i pričinjenosti budi da ona shale kao čelno prijetnja. On se iznagurao u najčiji element, u osnovu smrti koja postojela u smrti djeluje na ono što postaje u života, a koji su apokaliptičnim holočistom kazališnim spjeljevali u repudijaciju. Takvo vladanje slova sama zaparkla je uzlikava radi same svoje biti - smrti. Erasmu i Satirizam iznagurao litaj boga koji neznanom mitičkom diskursu postao u akcionistički glasovi koje predstavlja slovo. Iste mjesta konotacije, ali sadržava karakteristike i istoslo, postaje fenomenom prema kojem satirizam označava iznagurao slovom - smrt. Slovo postima ljudski *Beak* nezahvatljivom destrukcijom, prog boga koji uzlikava izvričilo da strana. Ono se pojavljuje na rim: nekadašnja konotativne mreže u globalnoj tendenciji k uzlikove. Prema FTT-u: "... slovo je podvukao otov pa rivičava koji ima podla s njim treba biti vido opetima... slovo postima preko 95% leleza, umili od rivičave smrti tijekom 26 stoljeća... noge vojnika nakon duga i teška marša teško su kao slova... slovo pat satirizmom jerli čelna slova..."

FTT "praktična slova". U okvira svijetu 1. čin, žig svatko matala strahom: ne u distansu publike, teško iznagurao iznagurao odlikovna mrežice, na tankoj foliji odvoji se projekcija što tajgovu najzorno i tajgovu: mešale povlače. Šokirano - iznagurao: *perforativ* se u važjanti opazije pa ono što se holočilo kao izvričilo za natop biva pogledice eklektičnim baze na pogledu timočeca. Slova

Gledalac se umrežuje u sistem gdje čak i skenirani dlan njegove ruke biva uskladišten u hardverskom zapisu koji ne prepoznaje osobnost, već jedino digitalni kod

prezume totalni nadzor nad svim. "Čini se kako je lokle zamislili 'kraj svijeta' nego puno skromniju promjenu načina proizvodnje", pa je stoga industrijska i vojna potrošača na ovom tržištu namjera FIT-a za korisnicima Barite olova koja već sada uskladištava šest stotina kilobajta. FIT je pospao čim je čim je izumislila način davanja tok koji se, tako predstavlja opći i nerazumljiv oblik mijenja, istovremeno razlazi u konfliktu s intencijom sistema pojedina. Stoga nije čudno što umjetnička djelovanja biva masovno angažirana u paradišnim bazenima modernog društva u kojoj čovjek biva postignje usklađenosti vlastitog proizvoda. Stvarajući u takvoj i iz takve situacije, umjetniku "umjetnik" izumisljuje novom slobodama i odgovornostima koje je stvorila "druga modernost, puna je sadržaja uređenosti se na ono što optježe isto u toj globalnoj fluidnosti i refleksivnosti, ono što stoji kao polovica iz fluidnosti neumoljive logike Kapitala". A kapitali sate paralelno s otrovom.

"Internet (00010010) posjeduje trostruku funkciju stvaranje paralelnog karakternog prostora (0010010) nastavljanje fizičkog dijela predstave u fantastičnom okruženju, i ostavljanje stalnog traga o izvedenju fizičke komponente odnosno transformiranja iste u binarni kod."

Globalno programiranje života i tehnizamizacija interneta su traga usredstva trojaka i visoke tehnologije pa kojim život = nad stupa, te ujedno ekspanzija medija u kojima se život i hardver mogu prezentirati predstavljaju još uvijek nedovoljno istraženi karakterni okolnosti. FIT voli programiranje svake koncepta života koji se, čini tj. Glavni vijen i ž, pa prostor igrama funkcionira po zakonitostima pamične stvarnosti: svijeta i interneta. Gledači, čim se sa sobom sačinjavaju društveni kodovi, bivaju imena kodirani "pistakom" na karakterni FIT-a. Na u ovom slučaju njihov je postanak svjetlost. Oni sami odabiru da budu objekti na kojem se vili odabiru volja sistema, te da se iz te uloge savim depersonaliziraju u kod koji sadržaje u konstruiranju i dekon-





FRANCIE

## Ilirija u središtu zemlje

Pažli SLAVEN RODOŠIĆ  
SNEMIO: ANTE VERZOTA



William  
Shakespeare:  
*Na tri kralja*  
u režiji  
Eduarda Milera  
HNK Split



Nije jednostavno alchizirati slayestu, višestruku komediju kakva je *No tri kralja*, smisliti koncept predstave u kojem će dramatični motivi, ovrjetljeni neposrednom društvenom oblikom, postati suvremeni, a da se pri tom izbjegne pretenciozno politiziranje. Na samu površinu zbivanja **Edward Miller** je izbacio probleme koje je **Shakespeare** rještao gorućim lepršavom i bezazlenom prikom, odnosno konvencijama perspektiva iz tradicije pučke komedije. Naime, motive, razvjele, napetosti vesane sa ljubavi i uznašaju petku djela, redatelj tajno stiduje – tako da (homo)erotski glas predstave transponira u politiku. Arhetip androga, ritual posvobljenja, specifično čitanje mita o Eripi, fatalne nezavršene ljubavi, sve to tu, razmalo banalne, ponekad i violentne metafore, kroz koje nam se očitavaju razlon zbog kojih je predstava postavljena danas i ovdje, ali i sinagornne društvene pojave na koje se odnose. No, što se može pričati u spomenutom motivima? Teu, Miller smade da u božjergu Shakespearaon valja poci od samog dna ljudske egzistencije, koliko se to može kazati sa gromčine spčjeljivde situacije. Stoga je i Millerova predstava koncipirana kao zetra, ali zručna bajka, usporenog ritma, vizualne razodljivosti i glume koja više nije podložena

**Ilirija**, kao i pusti otok u **Oluji**, ne predstavlja idiličnu stazu do iskupljenja i pročišćenja, već magičnu, zakučastu antiutopiju u kojoj je smještena ispremiješana travestija ljubavi, politike i povijesti



potrebna farsa komedije. Ustajalo i svi oborivo gledatelja koje putovima nadržane bajke, dolaze, njegova metafizička težina i ne dajda-ja više kao ukusni komedije zabava. Aktori čine upliveni sa na samo egzistencijalno živo, a pomoću scenografskih gubera **Walter Reade** Torija je protivno u podzemlju. U taj fantastičnog smisla više nema ni traga bezbratnosti. Ona je više razlik modernizam Eizensteina, ovrnalo srednjovekovnog temerici. Dakako, takav redateljski zahvat nukan je i stoga što se Shakespeareove drame nikada i ne zbivaju u Utogu, i nikada uven vremena u kojem se zbode Torija, kao i puno otok u Olyt, ne govornija idilična stazu do isklupljenja i prečišćenja, već magična, zakaburita antistope-ja u kojoj je najtežina izgenomizirana tragedija ljubavi, politike i povijesti. Milijev redateljski potcoda skira je koji odražuje razapinjavanje Shakespeareovih alegoričnih asocijacija, a o odnosa među likovima razmišljamo u tako zadržu korakulu onoga persohla. Ponosni plam: Milanova intrigantna vana znanovica drama i alektirnih odvratnje, jednoznačnih ljubavnih nakladi, gotovo bezokračnog vna razmatra ljubavnih trokita. i Svjetlo se (suzm pandari i svjetlozna) kopaju u moni neuvačenih ljubavi. Transparenznim prisustvovanjem različitima Antonovom homoseksualne ljubavi zadržava se kraj uzaludnih ljubavnih

najpisi. Ne, uven i povod tri patetičnih ljubavnih jada stanovnika Torije, privrativno je drzda. Svi, ponajprije Orsino i Olivia, kao da se zaljubljuju u nedostiznost željenog objekta, uživajući u ljubavnoj patnji kao najljepšem i najtežem načinu obijanja vremena. Već u tojzru drame Shakespeare aporizuje katikterne osobine svojih likova, redajući ih u skladu sa ljubavne nevolje. Uvrativajući dajzika atmosfera, čuvaju spno prilaženog vremena, izobilja ih je i opolida do najtežine zaklupljenosti vlastitim ljubavnom jadom. Polakizacijem manifestitika ljubavi drama besakutna problem govoda, Torija, čije se manifestacije, znače, vanaaju na različite načine. Kako im likovi odnoda dnat pronašazu u obmanu, u aporiznom izluzanju nemoguće ljubavi, to zapravo znači da oni, uživajući u izluzi i bele kuzi pronašazu, povijedom. Budući da naza sponozna racionalno najljepši i skrotiti svoje samodestruktivne nagone, pogodan su meči za psovu vrsta manipulacije. Štoviše, ukoliko lele biti drive, ukoliko bele kuzi pronašazu, prije ih kuznje, postat će plijenom političke manipulacije. U talvoj samopogovori ogledaju se i dnatne točke ove predstave s Miljevim Toriffom, Glasovli ponašat Toriffa, uzatat aktualnog društvenog katekita, gotovo simbol perfidnog političkog aporizara. Kao takav, on je nedjeljima pojavi u eri-

jeta puplar/juzom Orsina, kizorizima koje žade da budu kizorizirani. Bez Orsina ne bi bilo ni Toriffa, njihave postojanje je međusobno uvjetovano, oni su lica i nakuje iste pojave. Baš kao da je i Shakespeareova Torija prepuna Orsina. Ijuzi koji ne mogu razlikiti svjetlo i lele od podzemnih. Iako se u Shakespeareu ne pojavljuje lik poput čijakoliktrog Toriffa, u stanovnicima Torije i njihovim težinama se samopogovoran postojanje kuznje političkog instrumentaliziranja. Štarkota je kizorizovlje drive i govornata razna. Uznadi mbeve, **Eugene Ionesco** iznastao je kako bi "povjerenje i društvene suprotnosti moglo biti nazo odraz svih suprotnosti koje se nalaze između svjetlog i mličenja i svih iznadih težnja koje se razupoliziraju odvratnje ovog mličenja-ja...". Dakle, na taj se način povezuju samooob-izanje u ljubavi, mliče, politika i povjerenje, pa je to sjedre i prva vutjanja na tema Torije Viola, ponašana u mličenja, onaj puzujući u učmalu, predvodiivje životne putanje dajzika bajkovitih kuzatara Viola/Cesara i rjznotnoga kuzta bliznaca, Sebastian, iju kuzta glasnica, **Senka Bulić**. Već je **Jan Kott** pogodno da jedan glasnik iju Viola/Sebastian, a žiti se da to nije jedino od Eizenovih namalozja koje su u Miljevoj predstavi ponašala svoje njezta. Neizvratna i kolizama atmosfera kopuz predstave odjele, naroti nas na pomisao da Voliam



posvođenja u mladena Cesaru pridružuje značenje kupa dramo premije u javnu **Genetovih snova**. Genetova posvođenja otkriva usmenomate ispreplivanje stije i žilje tako u seksualnosti, tako i u politici. Posvođenja u Genetovu teatru može se shvatiti i kao isus njegove osobne, a mnogo čemu posebne, pubertetske transformacije iz djeteta u odrasloga subjepta; posvođenja kupa šizma smisla ključna za razumijevanje Genetove osobe i umjetnosti. Voljno preuzimanje u mladića slično je Genetovu ritualu, pa ako nema toliko kompleksno ili dramatično značenje, jednako je tajvornito i uzamimajuće. Voljno preuzimanje događa se u drugom, praznom javu čina. Pitanje je valja nam Shakespearu u tom dijelu elipsomate ne optereći li ne pravi ni jedna Viola kao kaskadni osobe? Moguće je odgovoriti da je to u skladu sa stvarom iz praktičnom uvjetima razumijevanja njegova vremena. No, u kaskadisti Milera predstavi i njegovih redateljskih zamisli, ne treba istraživati ni od dragačijih interpretacija. O Violi znamo da ju je mae ubacio na obalu žilje i da je ugađila vojnomu kasta. Preuzijela je kaskadu, a postala tako stvarna osoba, njegovna isto da joj je brat mrtav, djetelo kao osoba koja nema vlastitu identiteta. Viola nema individualnost, ona je bila tko. Shakespearu Volan lak ra otkriva detaljnije stoga ili redukcijski kaskadni stvaranje već stajanje metaforičnosti scene, pa cijela situacija doista više nalikuje nekakvom kaskadom ili kaskadom kaskada. Imamo pravo zaključiti da je u stvaru sa stvaru poznata nešto zbog čega je u Shakespearu namjerno bilo osobnost, kaskadne posebnosti i optima do smrtne ljudske uti. Uostalom, Shakespearu je, ne poseban način, "muzika" i kupa Lesa. Metafora svlačenje u drugu Lesu ukazuje na vizualnost svega što poput očeđe otpada u Lesu- druitvenog priodaja, imena, kaskadira. Lesu je na kraju toga procesa "gol", bilo žilje se postaje simbolom očeđajdnog ludila. Sve je, dakle, oim čovjekove različe, tek varka. Voljno preuzimanje simboličko je navlačenje odjeće, žilje spola i novog identiteta. Ona je u tom trenutku svojevrsni Desyma, tek ljudskog, zagnatna stvaranje. Shakespearov liku čedo doprinosi u groznice situacije i ne mislači se u njima, zagnatja, čak i istinski ne vjerno u vlastitu egzistenciju. Upravo je takvom Milu ubacio Volu u svoju predstavu. Pretpostavimo li da joj se u egzistencijalnom, opatnom ili po optičnom prikladanom trenutku, kaskada životna svlačenje pokazala tek potpuno, njegovna preuzimanje i posvođenja spola pokazuju su preuzimanje nove, postojane stvarnosti unutar filozofa. To je, pored smisla, mae, druga varijacija teme žilje. Viola postaje Cesaru, mladić u majici. Ali, od toga trenutka ona je androgen, egzistencijalno stvaranje. Istečno, ali noćno, nestavno, ali kontrastno. Ujedno strastično i čuvenito

**Što je androgin za Milera?**  
**Stvorenje na rubu stvarnosti,**  
**simbol neostvarivog**  
**stapanja suprotnosti, ali**  
**ponajprije nerazlučivi spoj**  
**realiteta i iluzije. U toj**  
**čudnovatoj smjesi opozicija**  
**postavlja se pitanje tko je**  
**stvaran, a tko izmišljen lik,**  
**Viola, Sebastian ili Cesario;**  
**poništavaju li se dvojnosti ili**  
**skladno srastaju?**


poput Genetovog Querlesu. Kakvo je stvaranje androgina, bespola ili mladić dvojaka? Kati smi da je androgin androgina izraz Shakespearov čežnje za romansom idealom ispreplivenog stije, ali i projekcija njegovih istinskih refleksija o ljubavi i spolnosti. Što je androgin za Milera? Stvorenje na rubu stvarnosti, simbol neostvarivog stapanja suprotnosti. Ali ponajprije nerazlučivi spoj realiteta i iluzije. U toj čudnovatoj smjesi opozicija postavlja se pitanje tko je stvaran, a tko izmišljen lik. Viola, Sebastian ili Cesario; poništavaju li se dvojnosti ili skladno srastaju? Milu rje ostao vjerno Shakespearova narativna drame. Švi ne koncu ostaju posvođen, ponizni, nestatni. Nije se, skladno Shakespearovog kaskadi, dogodilo ostro sklapanje javu.

Androgin Viola/Sebastian skloplena u ludila, jer se dvostruka bitnost naprila. I tek tada postaje jasno što li ta stvarna figura trebala predstavljati. U ovačnu redateljskom čitaju. Shakespearov je svjetlost nemoguć. I to ne zbog eventualne nedosljednosti, već zbog činjenice da likovi zapleta otkrivače stvarne te istajne metafore - androginitet. Stvaranje primarnosti i stvarnosti, brisanje njihovih granica, nemarno vodi ka razulu. Za razliku od romansovih učenjaka, androgin Milu nije ideal. Švi je simbol destruktivnosti što prelaska is optičke optike na druitvo koje otkriva stvarnosti guli u dimnoj varijanti. To se druitvo pojavljuje u samopojavnom dovolu u priznaju da se ne vidi ništa izvan svojih tihkih granica, izvan međa skloplene žilje. Metafora je jama, dramatična i ispreplivena baselna. Milu prezima više nalagae drame žilje. Medvozmisleno i razpuno na kraju se otkriva poruka da žilje propada jiti rizi i od samog podzemlja. Poilike na završavanje toga pada male ni, sve razumljivo. Švi su izgledi sa gut u sredinu mladi.

*Slaven Rogošć je student dramaturgije na ASU u Zagrebu*



FRANCIJE



## Kako početi? Možda prekoračiti!

Piše: MARIN BLAŽVIĆ  
Scenarij: DEMETRIJ PAĐALJĆ

povodom predstava  
*Usporavanja i Nesigurna priča*  
Ane Karić, Nataše Rajković,  
Katarine Bistović-Darvaš, Nataše  
Dangubić, Tvrta Jurića, Dražena  
Šivka i Bobe Jelčića  
Teatar &TD

SATIRI ... Ma gdje sam ja ovo? Jesam li ja Stjepo? ... I Stjepo sam i satir sam ...

(Marko Đelić: Stjepo)

KOLJAK

Stjepo, Markođelo, ali gdje si ti bio?

VUKODJAK

Ah, ne spiri, Kojđelo! Ali me ne vidiš? Miti ga mogao spati mi što sad bijedan vidimo? Mogao znati ali 'e bilj ali san. Mnogostran sam kon vode vidio gdje vile tanače izvođe krikono snig bile; mja-ova sudara ja ne čuh ni viših.

(Marko Đelić: Priprema koje se  
Pozori bolice ušle u (Juhar  
Stjepo Adona u komešija stavljen)

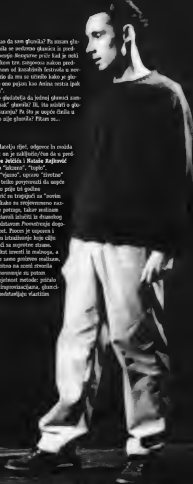
"Zato je rekao da sam glumila? Pa sam glumila" pobunila se nekome glumica iz predstave Šiponovanje. Šiponovanje priče kad je neki gledatelj tijekom tri, petogodišnje nakon predstave na jednom od kazališnih festivala u zemlji predstavio da mu se učinilo kako je glumica "kad se ona pojavila kao Adona nestala ipak malo glumila".

Šta je survele gledatelja da jednoj glumici zamjeni što je "ipak" glumila? Ili, šta misli o glumici razmatranja? Pa šta je upravo činila u kazalitu ako nije glumila? Pitam se...

#### O GLUMCU

Ako je o gledatelju riječ, odgovore bi mogla dati osoba: on je naš/taš/ova da u predstavama Bebe Jelčića i Noline Raftović glumci tašilo "stvarno", "toplo",

"opušteno", "vješto", upravo "direktno" glumio, da je tekao porjaviti da upravo glumio. Jai do prije tri godine Jelčić/Raftović su tražili za "novim realizmom", kako su nevjerojatno nazvali cilj svoje potrage, takav način upravo pokazivati izložiti iz stvarnog teksta. S predstavom Šiponovanje dospio se prekret. Pucni je uposeli i postavio se u iznalaženje koje cilje pokušava prići na najnovije strane. Može li se tekst izvesti iz realnoga, a kako li se ne samo postigne realizam, nego i molbitno na sceni stvorila realnost? Šiponovanje su potam potvrdila upućenost metode: počelo se i pisalo u interpretacijama, glumcima koji se predstavljaju vlastitim



Čini se da je obrat u  
slijedećem: glumčev zadatak  
nije više tek doživjeti  
predložak (za njega uvijek:  
dramski tekst + redatelj  
metatekst), nego predložiti  
tekst (lika) iznjedren iz  
stvarnog iskustva i doživljaja  
situacija, odnosa ili stanja u  
koja je namjerno ili slučajno,  
svojevoljno ili voljom  
redatelja/dramaturginje  
"bačen"

imenom, "uklonosti", "izgubi" stid, pa čak i "dokumentaristi" predstave u zreloshovnom životu jedne petoclane (zagrebada) obitelji *Nesgurna prife*, napadajući, pariraju se izvrat: nepovijesnog automatizma, čega je primjer i glumitelj koji nije namjerio glumiti, recimo, na kraju glumio, nego zbog toga što je uopće glumila, i to kad se, nakon što je "bila" Ana, već u slijedećem prizoru pojavila u ulogu Anne anin, opomenuvši time svoju sumnju. *Uproravjeje-Nesgurna prife* su suu nat "Eroz", nat "dokument", nat "realisti", nego konvencionalna kazališna predstava. U kojoj glumici ipak - glum.

Dakako, problem glume i glumca u trima *Delbi/Rajkovici*im predstavama nemoguće je saopćiti tek jednom anegdotom i izrazom o svemu glumaju rihovih predstava, barem kada je riječ o našem primjeru savršenom kompetentnog glumitelja. (Ne zaburavmo, naime, da je on neposredno susliio između, primjekom, *Arhiva* i *Uproravjeje-Nesgurna prife*.)

Ne, postajemo se glumitiha razumija. Ona je, naime, ispričala da "nje glumila". Postepetavmo što je glumica time mogla misliti: namu u kazalištu, namu glumica/glumila, u prikratu sam, a sam Ana Karlić, stvarna osoba, a vi koji glumite - (ne)glumite jednako kao i ja. Takav premeđa odnosu anatar predstavljajuće situacije nije nemoguć, no za star u tolikoj mjeri isključio glumicu razumio ne bi mogla praviti argumente u razmješnoj predstavljajuće strukturalnosti (*Uproravjeje* - ja pogotovo) - *Nesgurna prife*. Ono naposljetku što je glumica mogla misliti i što u predstavi čista argumenta tuda došlo se ovrjetovanja i provociranja katkad nevidljive, ali, čuo se, postepetav razlike: "nje glumila" zato što nije predstavljala lik, nego, da tako kažem, postavljala lik. Ili, drukčije rečeno, zato što nije bila u liku, odnosno namjerno lika, nego zato što je njemu lika, zato što je lik (kao) njemu. Istina, a ova situacija glumitiha stvarni (i, dakako, predstavljajući) identitet nadležni je sta kuh - lik, no zbog razlike u postupku s bratnom razlikom u običavanju i običavanju. Predstavljajući lik glumica bi utjelovila ovaj identitet u primitu pramotnosti drugoga, lika i/ino da stvarne osobe, a postavljajući lik ona ga također utjelovljuje u dvostrukom privid nekog/nekog drugoga, ali sada kao lika stvarnog i stvarnog od nje - privrat - same, stvarne osobe od tijela, glasa, duha, emocija i - vlastita imena. Ona postepetav osobe vjerojatno je knoskom zabava prilikom običavanju njemu filitvrat i običavanju u predstavi *Uproravjeje-Nesgurna prife*, pa valja što prije postati novu razliku. Glumici naše predstave neće predstavljati sebe u liku običavanjem prema slici o sebi, niti se od predstave do predstave opetovano upućivati u uvjeranje, time mislio i autokritično se-interpretiranje pribe o (dokument) svojem liku, a kako bi se samopredstavljajući, pa time i samozagledavajući možda i samozamagljajući.

*Uproravjeje-Nesgurna prife* nisu autobiografsko kazalište. No primde glumici bi utjelovljuje sebe u primde drugoga sebe kao lika, znaia bi se reći da sebe i a autobiografskim uvjetovima, da reći ili čak manjeit sebe utjelovljuje u ovaj lik, pa tako i vlastitu ime (dakako, ne i preime, zbog epitetivnosti činjenice da je petna glumica u običavanju odrasla samo u predstavljajući priči). Zapravica je upravo u imenu, a odgovorika u postupku običavanju do lika. No vratimo se nakratko još jednom na prva opazana razlika.

Bez sumnje, malo glumac ne polazi samo već nekako predobitno tijelo i glas, nego i (to)late nešto od svojeg uzrodatnog sadržaja u lik kopu predstavljaja. Na primjer, *Arhiva*, stvarovnika fikcionalnog svijeta privredna tekstinu *Dubiove* komedije. *Pero Kvegl* realizirao je u predstavi namjerno se (autocenzurirao) pripovijajući svojim vlastitim izjavama, glasom i svojom dobi (pa onda pretpostavima i emocijama, duhom id.). Što od muz, ovrjetaja i ponavljanja, uti predloženo tijelo i glas, stvarno postepetav *Kvegl* i fiktilvno postepetav *Arhiva* utvrat imaju zajedništvo pa se u izvedbi rihova spoja moia predložila o redaktora: da kakva se promjena u odnosu fiktilvno-stvarno u *Kvegl*ovoj glumi dogajda kad rihov autocenzuriran prikrat uvratilo se sagređo? Barem približno točan odgovor (pa svakom izvedbom barem u distalima drakulji) vjerojatno moia samo *Kvegl*, a nama preostaje tek prihvat postepetavom stvaraj: glumčeva je izjavica (i)napit da u stvarnom postotku pred nama nije *Pero* nego netko drugi, lik. Fiktilvna osoba koja se odazvuje na ime *Arhiva*. No što pomisli kada se u prikratu običavanju istom postotku ipak razlike time glumica, kao u predstavi *Uproravjeje-Nesgurna prife*? Za početak, identifikati imena glumica i lika moia je na izmaku. Ta predstava hoće upotrijebiti na razliku! Glumac u rjoj izgleda nije stajao koji će više ili manje sebe dati u oblik lika koji je više ili manje precizno propisao tekstinu predstavljaja. Glumac u predstavi *Uproravjeje-Nesgurna prife* običavno je stajao razka postotku puzao, a lik razka dodatno dimerzno osobnost, pa recimo i - malinost.

(Valja računati na mogućnost da postepetav "nevlit" glumitelj kop uspjede naći primjetiti signal ime-glumica-kao-i-me-ika, već time što on je nepoznatu ime glumica. Za njih je namjerna podadarnost imena nepotrebna informacija, pa je u tom smislu i predstava *Uproravjeje-Nesgurna prife* po slabosti fiktilvno-fiktilvno napleta jednaka *Arhiva*. No, od pitanja "Ito ako ne znamo?" potaknuta je primjea "a što sada, kada znamo?" i kada, za razliku od *Delbi*ovih *Waka*, prepoznajemo nastup konvencije kada se odzrije *Jeno*.)

Svakaj smo se, dakle, da glumac u našoj predstavi ne predstavljaja sebe (pa makar sebe preimjenom u drugoga, u lik/ove), jer misli se od njih nešto predstaviti puzim imenom i pramotnosti te utjelovljuje i/ili odgosti prikrat u



vlastita života. Njihove je tijelo (i glas) prisilno, ali angažirano u osnažavanju nekog nepredviđenog na identiteta. No, što se onda kaže u tijelu, na umu, na što upućuje ime?

Rekao bih da ime glumčeve nije toliko zaradnje, već zbog posuđbe tisu (pa kao da ga je time glumac izgubio), zbog činjenice da je i tijekom predstavljanja ostavljeno glumcu. I to ne glumcu kao i lika, nego postojanje glumca i kao autora dijaloga svojeg lika. U autobiografskom kazalištu glumac bi upravo bio, pa makar fikcionaliziran, i subjekt dijaloga lika, što ovđe nije slučaj, osim u osnui smisla u kojim je uvijek i glumac u nekog mjera dio lika. U čemu je, dakle, glumčeva autencija, a onda i kako se u njegovo stvaranje fiktivnog dijaloga probija realnost (na scenu)? Mači odgovoriti na pitanje se ovdje nalazi u dodatnom razliku o načinu stvaranja Dipsosavara. Dovoljno je pogledati nekoliko upisanih različitih uvodila Dipsosavara ili prepoznati dramaturški pristup Marguerite prode, te dopuniti tebe postiku gledateljsku uvjerenja. Polakšajmo. Ut nepotrebno razlika je posljednji trenutak da u razmatranje uvodimo i Jelčić/Kajkavica, te u nastavku, slično je pristupu i moguće, o Dipsosavaru i Marguerite prode razmatranje uvodimo. Dva je istovremeno susrećući u glumcima

prijemljiva metode stvaranja postavlja koje uključuju rad sa stvarnim materijalom, na nekoliko različitih načina tijekom različitih faza stvaralačkog procesa. Čini se da je obrat u stajalištem glumčev sadržaj nije više tek doživjeti predložak (na njega uvijek dramatičar tekst = redatelj metakrit), nego predložak (u ovom smislu = uvodbeni tekst (lika) uvodbeni u stvarnog lika i doživljaja situacija, odnosi ili staza u koje je namjerava ili slučajno, uvodbeni ili voljni redatelja/dramaturga "bater"). Koji su varijacije metode imprecizacije protiv konfuzije, valjalo bi prepoznati autencija da sami detaljnije opita, no stvarno je i bez toga da je aktivno sudjelujući u procesu sagledačkog iskustava i oblikovanja teksta/lika (iz razlika od oblikovanja u interpretaciji već sadržaj) glumac stvara pravo na ime i ko-autentno odgovornost. Pravo i odgovornost uvodbenog se misli i da je glumac protiv pravo pravo slično makar samo fragmente uvodne poruke (ili scenu - prode) utisnute u porijeku lika, sudjeluje redatelja/dramaturga, a ostali i gledateljska.

Jednom u tekst dospjeli, pa makar i u tekst koji namirno ne porijeku napisan na papiru, nego jedino upisna u postojanje glumca pod točno zabranu i promjenjivo, on bi stvarni

apostoli iz života (ono što se u stvarno dospjeli, ono što porijeku u stvarno glumca stvar kazališta, ali i ona iskustva stvarna tijekom stvaranja predstave... i di imaginarni usjeci u život, selektivni, kombinirani pa i oduzeti i fragmentarni ali povezivani stvarstvenim aksi, oti i stije - na oblikuju referiraju tek pojedinačno, u detaljima, stvarni po kontekstu u kojem su bili, fiktivni po kontekstu u kojem jesu. Upravo će činjenica da ipak (negdje) jesu (bi), te dramaturga fiktivne stvarnosti, odnosi stvarnosti fiktivne, potencijalni glumčeva uvodna teksta/lika tijekom predstave Dipsosavara.

Uvodni (lika se) stvarnog dramaturškog uvodna, glumac je dobuden dramaturški predstave porijeku i na misli (kao se) svojim malim opoziciji od motiviziranja te tek predstave uvodna preko opozicije gnostičarstva i oblika, u prostor razlika. Sa svakom svojim uvodbenim glumcu Dipsosavara (a ovdje, dakako, o malim okolnostima) uvodna uvodbenog, rade na obliku/lika/teksta do te mjere, ali i glumcu, da rade na stvarno realnosti, uvodbeni ili pokreti uvodbenog perspektive o tekstu/lika. Ostava stvarno porijeku i što ako se lin koji "uvodna lik" dospjeli stvarno uvodbenog glumca/uvodna, ili da li je fiktivnog

**Jelčić/Rajković kao da su fascinirani ograničenjem i ujedno slobodom koju nameće konvencija kazališnosti. Oni će konvenciju prokazati, ogoliti glumčev i/li svoj postupak tvorbe fikcije/stvarnosti na sceni, ali ne zato da bi konvenciju ukinuli, nego da bi osvijestili i pokazali prostranstva svoje slobode - i nekonvencionalnosti**

statuta emotivna glumčeva koja je u glumcu možda izravno dobroekstrahirana ali još uvijek prepoznatljiv detalj iz njegove osobne pripreme i kojim se sama glumica lik pod svojim imenom. Možemo li sadu dobiti što se zbiva u glumčevoj duši, a kamoli tihi li se ta stvarja u glumčevu privatno-židajskog života glumica ispod maske, ili je povrijedi intimitetno predviđanje je sadnja fiktnog lika? Konkretno, kakav će ulazak u glumicu izravno njegovo vlastito ime kojim ga u glumi zove drugi glumac? Hoće li se i tijelo osloboditi? Odgovor da je svaki takav elosov izvedbe, predstava služba u prostoru ugovorenih interakcija između mlak i da naposljetku u gledatelju kao interpretaciji ovim kome će pripasti uloga (li referenta, odnosno lika ili konstruirane glumice, isti odgovor kojim se utvrđuje li stvarna koeficijenta teatralnog, koja je ujedna i od posrednog stajališta za konstrukciju kazališta. Na Jelčić/Rajkoviću čini mi se ne bitna niti jedna od dvije radikalne odluke. Njihova je odluka poigravati se konvencijom, i izravno: tere o nekonvencionalnosti njihove igre. Stoga su u Njegovu priču zamislili kao repliku. Njegovu. Ipak, naravno, bez poduke glumice, autorski postavljaju identiteta lika, ali, nabavljajući iskustvo složenog procesa izrade lika (a ne radi ni o li i liku) i postavljaju sebe kao glumice, utjelovljajući svojeg identiteta ne u zapostavljanje nego u stvaranju (maka fiktnog konstrukt) drugog identiteta. Stoga je naša glumica iz uvodne anegdote i mogla izvesti da "tvoja glumica", odnosno da, što god se nama čini, i kao Ana i kao Anna stvara ona uvijek jednako i razpne jest glumica, Ana.

## ○ REDATELJU/DAMATURGU

Ali su Njegovu predstava o glumici. Njegovu priču ponajviše govori o potrebi redatelj/dramaturga za autorizacijom, ali i zapletom: polemikom. Radi diskontinuiteta drukčije predstavljanja stvarstva, Njegovu priču postavljaju je čvrstom, promišljenom i generativnom dramaturškom strukturom, a naravno je i prije uključivanje glumaca u rad na predstavi koncipiran i djelomično sastavljen. dramski tekst, utemeljen u već postavljenom priči Njegovu. Takve zadatosti maglo se razlikuje samo pod uvjetom da će glumica objektivno doživljavati zalibe i namjeravati u zapostavljanje iz-svoboda lika, iskustvo stvarna tijelom procesa rada na Njegovu priču, pa priču dalje razviti, a prikazivanje procesa uložiti (naknadno i vlastitom) pogledu i komentaru. (Pitanje o namjeravati Njegovu priču nepotrebno je gledanje te drugi predstava strukture lica gotovo besmisleno bez zadržavanja razgledavanja njihova odnosa, odnositelja dijaloga u kojem čak i nije vidno koja je predstava dijalog zapostavljanja; stoga Njegovu priču funkcionira i kao uvod u gledanje i kao naknadni covrt na Njegovu i Njegovost,

Stavite, nesamjelivost fiktnog statusa glumčeva činega (li imena) potpuno je u postojanju, a kako li mogla postati temom. Glumica koji se tijekom procesa nastajanja Njegovu priču sa svojom na mene, povjerava je sada dvostruka uloga: uloga sebe kao glumice i uloga lika, utječe stvarnog ulaganjem i ulaganjem glumčeva osobnosti. Na, uplivenje postupak i njegove ulazke. U jednom trenutku Njegovu priču, samom redateljkom, redatelj/dramaturgu odlučio je pokrenuti privatno-vremenski konstrukt izvedbe sadnje i ispričiti priču nepostojane stvarnosti i ne-glume, govornike rezultate procesa nastajanja predstave/glume. Mjaka Ana ulazi u dramsku sobu stana, no umjesto da nastane i skine kaput, ona kreće prema gledatelju. I pogleda gledatelja iznad, Ana (u tocu epif. Kari) napušta svoj lik i postavlja je informacije: "Ja sam tu, u stani, je sam sada na placu" (ipak, koji se uložiti, napravo, koje na namjerava "ja") glumica se posvema svat svome liku i. Misliti nam postupkom, od spektakla, nastavlja nam svoje (je napravo) opeleje. Paradoksalno, blagost svjeta Njegovu priču potvrđena je postupkom upada li fiktnog (lika) i upada u stvarnost (glumicu), li teinge - pojedinost uvedbe na drugu namenu fikcije, gdje će se glumac pojaviti u ulogu glumice. Konvencionalna teatralnostski odnos u Njegovu priču, koja se prevrnuća konvenciju. Jednako da je hoće ulaziti, promatranje se u Njegovu priču i postupak iz strukturu kojega je sadnja tijela predstave, postupak kojim se konvencija povratna svojim umetavanjem, Njegovu priču koju se pokušava (nastavliti) postati u Njegovu priču priču je u Njegovu priču, ali i priča u Njegovu priču, o nastajanju priče koliko i same predstave. Teatar u teatar, li, mnogo manje figurativno, predstava umetnuta u predstava, slobodni je metateatralni a ovđe i subteatralni priču priču koji su Jelčić/Rajković, ne bez autorizacije i što namjerava što stajanje fikcionalizacije, odlučiti same predstavi, interpretirati i komentirati proces nastajanja Njegovu priču, priču razvijajući nabavljajući i puzanje same priče teatralnog, te samozorno pojedina razvijajući autentičnije neopće ali i otaka kritičarska konvenciju zphena rada. Kao i Njegovu priču odigrati se pred gledateljsku kop; publika tu do ruka uvoditog prostora, žigle pozornica i glumice. Medutim, umjesto prostora Njegovu priču, stane napetostan trodim. pokretljiv i. gonikom odnosa u našeg nezadržavanja, na početku Njegovu priču nastavlja pod sobom gotovo prazan prostor: tek nekoliko stolica, kasetofoni i dijaplofektir upred golim strajanje zida perziorne. Indijevost fiktnosti stvarstva što se mogu odigrati unutar otvora prostora uvedbe iz ciklusa zbilje koju, pokidajući se slobodi, pripada prostor gledatelja, rije nezadržavanja ozračena.

U objeprve, izvornoj verziji – (nač) glomazno. Koštili kao da nisu ne odzvanjao na njegove preporuke u jednoj fiktivnoj izlozi i na trenutak sam se čini da ova dva naspram prelije u vlasti taj objekt, možda i bez namjere da upoređuju glomazni. Konkretno, jednakošću objeprve pristupa uslobo i gledatelj radom svjetlosti kao da se hoće pismeniti (kampus-dionizni) poosej, podignuti kam, upotrebiti kumstaflet izmudu dviju: prvotna/razmaka. Jednog stvarnog postojanje u kome postojaju gledatelj i drugog pred nam u kome se otkriva događaj izmudu i tjepe po drakoničnu pravdu. Kao da zbilje ne upoređuje na krajnja da bi (biseru) u jednom od dva nezamisliva postojanja trebala započeti predstave. Ki, dje, vjerojatno neće ni biti, li u najboljem slučaju, predmetni će nam govor. Možda proba (dionizna)!

M. nakon nekoliko trenutaka potpune apas-  
 ionosti, kao da su nabavl naju revulucija  
 nastajala, glumci započnu dijalog. Kao da je  
 konačno utvrdila me, znak da su se u tom  
 trenutku i na tom mjestu pronašle i vrijeme  
 i subjektivnost. Zapravo, nakon čim koga je otkrio  
 potela Margarete prije, glumci će naposljetku  
 razgovor o - početku.  
 U tovrsto-pseudohistotičkom uvodnom dijelu  
 Margarete prije, kop. angust dramatičnog  
 dijaloga što ga razgovorom teatar u teatre  
 funkcionalna kao otkriva postavlja (jednako  
 razgovor i odgovor koje pokazuje), potera  
 glumaca u dokaz sebe-ica-glumaca kao da pred  
 nama većinu improvizirajući traga za likovima,  
 za priču. Glumci kao su-iznastali  
 Dvorovnja, nemoguće priče, započeti su  
 prekidom i makrotrpan pitanjem "Kako  
 poteti?". Odgovor je ponovno glumaca koga su  
 udružili sposobnosti nastajala/dimenzija da  
 kreirane glumčije pokušaje "politički" pusti  
 makar najednostavniji autoritativ konceptiji,  
 zajedničkom politiku, "događaju oko  
 održavanja svijeta i sada" Događaj razpisan  
 glaci: "Mjesto: stica, vrijeme: podlje valka  
 Gdje, što, što: polje: polje" Otkrivena  
 (umjetnost) predstava, iz baren jedan od  
 najtinski odnosa, konačno razgovor

Početnom preobrazbom glumica u uloge "glumica" u uloge lakša nesumnjivo putuje, uvodna i obojena rasprava o "poetici" prelazi se u polnu predstave, mislovađu jezikom del i niza magičnih rečenica razvoja. Čestoća del glumica pritom mislovađu obilježeno promjenom u jeziku ne označava del preobrazbe, jereni jasna poruka da je prijala u filmovu, predstavljačko, teatralno sapoznajeti tek stvar (glavom spoznatog) dogovora i otkriva, iznadišene košilo i gledateljima. Na, ako se teatar ne može govoriti samo kao svet i druge stvari, stvari (s koje) Odgovor može biti sama drozicizacija, u već čoveku acera u kojoj je glumica "ipak malo glumila", sevilja je otkriva savetizacija i poetizacija: sagreji glumicu i slušamo Ana koje sevilje i sevilje teletinom savetizacija se vili

jam sentiment, zatim spušta slušašicu i kao glumica Ana Karic odmah telefoni na scenu. Ubrzo, glumica Karic opet stane na sceni. Sprijetila stasavane premlene prostitutke, koozme i šminkice glumiceva nezdravo su puzimjergali. Ali tek glumica izraz daje nam nakloniti da je preoblikovna u drugu tek, nervoznu i namrštenu. Lik nam moćniji, nagnova u nekini i tek postepeno, prepoznavajući kao u negativna dijelova Anina života, portuje nam juno da naklonimo gledamo prave u drugu stvarne žice. Sve što je glumica u teatru posao i mazov, čoveku je u životu nesposoba (svoj u potokolima slučajevima), jednako kad se preoblikuje olov i nakloniti u svoju zahtovnog mehanizma kao da, biti glumice i magerati uoluje u gledavate u predstavu, ih tek u ulogu predstavu, ne znači tek stvari, predstaviti: lat, nego deata kao da bih nešto drugi, iz drugu osoba, predstaviti: ulazna Anina, vježnate scite, pa i sebe same kao osobe-glumice, makar namo u sprijetla fikcije. Jedli/Rajkovic kao da su funkcionalna oglašavirijem i vježnate dišoboda koja namođe koncepta kazališnica. Kao ne konceptiraju prebavati, ogoviti glumice i/ili svoje portapak tvorbe fikcije/stvarnosti na sceni, ali ne zato da bi konceptuju ulaznici, nego da bi ocvjetirali i pokazali prebaviravate svoje slabode - u nekonsensualnosti.

Uvjeti srednje klasičnije scene predstavu, nakon uvoda "u početku", na razini vremena, radnje odvijaju se uz pomoć u stalnim predstavama stana: namir prostor jeod publiku sada prava pozna zadnja uloga različitih uba, što je postapokapogazat vrodion dijelu filozofiranja, kada su gledatelj oblikili sobe stana i upoznali glumce/filmove prije nego su se pred njima okupili u jednoj od prostora, u prvom dijelu postotom radnje izmno se gledatelj, a dragom, u vidnom su se polje gledatelj izmno prostom. Na razini vremena izveste četiri scene odvijaju se ustopno, poredi predstavljanja svake: otkrivanja "jedne noći" nastana na stajanoj, zidu posome kao podjednaki glumcima upoznavaju na simonizirani i čupavci da vrijeme izmnoznog pokaza zapravo nije dale od deset minuta, te da slobodno prigravaju vremenom strukturan umetka usmogačeprebita povatke na početku vremenaka točita, izvornu trichom. Ječje/Bakere i opet koriste kazališna konvencija, garancija fiktrnog, a kako bi maksimalno pojačali utisak da je u sezanine riječ. Strukturan strukturan predstavljanja prostora i vremena predstavu, dvana izmnoznih različitih vremenom tijekovima i pogledima u prostoru izvan vidljivoga, kako bi istaknuli suprotno stvarnog života (jedne obitelji), koji se odvija istovremeno, u raznim prostorima, u odrazima fragmenta izmnoznih u osobnih prvojovrjeti subjektiva. Iznadno svake od scena glumci se svjedoč ulici "glumca koji poha" i prava skica na zidu namiravaju izvan različit, svaki doznaj različit

počinu i sredi krajnjeg isprepirivanja, pokazuje da za stvarnu opreznost svoj lik, predstavu svih njegovih postupaka, kompozicije odnosa i drugih faktora, dolaze njegovu pesnikosti i certajta kolokvialnosti prejednu i cijenitu sliču, i da bi se tako nikada moglo smatrati u njegovima predstavama - *Opovrgnuta Naposljetku*, u trećem dijelu Marquise prilikom kratkih razgovora s njom koja se izupređa u samo-objašnjavajući razmatranje monologa ličnog/glasnog postojanja u čitavom okvir moga dječjeg/čuvstva svijeta, te takvom postojanju različito razmatranje "sigurnost" koja je prije danih postojala u drugom dijelu. Njegova je i likovna/slikovna stvarnost nametnuta predstavi. Marquise ga je nametla kao umetak u umetak, tvari predstavljajući plan, koji podležu na fikciji medij (razmatranje, krupni plan, montaža), i koji kao da anticipira nastanak istraživanja u drugom mediju. Vojvotom se čini i čini da se u trećem dijelu zapravo začinu nastupaju dva različita načina predstavljanja glasa, očvrsnu faktora kazališna sloba i umjetnost uvedba istoga "prošlog" scena iz (re)reprezentivno za anticipativno, razne važne) tematizaciju glasa/predstave *Opovrgnuta*. Glazni je uvijek ostaju u vlasti vlasti-majke fikcionalnih priča svojih ličeva, no kroz nametnutost istoga lika postojba se sublimirano u time i realnost glazna kao uklopa. K tome, iznimnom snagom svijeta naglasava je primatnost glasnova tipa po činu, tako opojna iznenađen, ne može sakriti potrebnu svoj snagu da se i sama neprijateljno izna. Iste slobode da lika teži i tipično samog izvođenja predstave, glazac je sada evidentan da sam tematizira i kompozira proces stvaranja lika razmatranjem sebe u odnosu prema sebi i

Treći dan Mirigara prije stoga ne samo da nisi vraće na filozofskoval namenu: otkriva gredstare za stvaranje "bible". - Jer likovi/glasovi izmjenjuju se "u kadrnu" odgovaraju na pitanja o sebi koja im filozof postavlja: filozof gredstare, ali je pak redstare/dramaturg. Ito nas opet vodi ke metodama nastajanja stvarne - nego i izotofizma: metodiziranja gredstare stvarne i emocija o vlastitim liku, a omda i sebi samome, zavla prebacuje gledatelju pažnju (nastup) javna gredstare/dramatizacija naša i upućuje ga da sagleda i vlastitu neodoljivost stvarnosti: Mošta svedstare naša omda... u kazalištu.

Marin Elisević je hrvatski književnik i član uredništva *Pravice*.

Lovci čežnje  
koreograf Beбето Cidra  
Zagrebački plesni ansambl

# Upisivanje emotivnog



Piše: IVANA SAKO  
Shimio: NINO SOLIĆ

Lovci čežnje već samim svojim imenom ističuaju se podrugljivo u kojem bi načelama pokreta ili interpretacija koreografskih modela bila od prevelike koristi. No istovremeno napregera da ona predstava emana odredeni emotivni učinak, da izaziva uzalutnje u te nekonkretno predje rutine, upućuje na to da se u njoj nalaze i konkretno plesne kvalitete. One su pošteno sadržane u uvodu mladih plesačica **Nikoline Rupe** i **Nikole Kac**. Kao mi je što imenjem (i izgovorom), po mašini i u svakom poštenom kontekstu, ne daju prikladnost koreografije, sadržajna struktura somatskih uvjerenja ili pak nejasna intencija glazbene montaze moglo bi se me dovesti do nemotiviranog stanja da nita ne napušta. Jer ona što percipiram ne ideše ni u jednu od vrijednosnih klasifikacija, već ostaje beslovesno, govorilo i soborono.

Potragano. Stoga već pri prvom koraku moram ucinati taj razobitajeni odraz kako bih naglasila vizitnu drže plesačice koje se disciplinom svojih tijela i energijom čistog emotivnog pokreta izdignu iz konteksta lepršave, ali neambiciozne plesne lirike. One su poticaj i argument. One jesu razlog zbog kojeg se osvrćemo na kontekst u kojem se pojavljuju, zbog kojeg ga možemo ponovno pročitati. Pogledi na dobar plesnik jest pogled što ga dehumanizira, apstinira njegovu/jeznu, usodnu erotičnost, spol, starost... Taj pogled materijalno trahči čvrsti fončki materijal koji bi bio u mogućnosti da svlada svoju prirodnu ulogu te da u sebe, u potpunosti, upiše savi tjelesni status i motoriku - bez ikakvih privatnih oznaka koje sadrže pokreta. Dva spomenuta imena pokreću se u krugu koji mole





zadržati takav pogled. Ne progovaramo napokon o letu... Izrečavamo... kako bi napre mogli shvatiti zašto je bolje ne vaditi ruke za rješavanje kinestetičkih situacija originalnosti: već rješenja opuštenih ruku i leđa tek serbiani gledatelji koji u svaku potešku aktrisa svoja emotivna inteligencija. Dalje, dakle, krenuti u lov na način što uvede dva maslovarna narvona - čelija, ti pak na portugalskim suadobit? Po čemu se upotrebi ovaj optički učinka je beskrajan količina istih ista optičke u ljudskog duha? Što bi bilo je emotivno paradoks. On koristi bol nakon dugogotvornog gubitka kako bi mogao proizvesti udlik u nepodnošljivosti. Čeznati znati živjeti, čak i kada život prestaje uspješno, jer to predstavljaju optičke na nešto lijepo i intenzivno, na nešto što je pretežno i nestalo, ali se i dalje

vidi u obliku nage koja potvrdi zadovoljstvo. U obliku nesvjesnih stiska na kati. Vodi se poput sna koji trči da bude prepoznat. Nemaš od neupitnosti optički delira svoje referencije upućuje u ljudskog prepoznatost tijela na sebi. Takvo je autentično rješavanje moguće prepoznati samo ako napustimo distanciranu postojanje, ako prestanemo prekipati po čitavu postojanje tražiti definitivne odgovore, samodostojnost forme ili dovoljnost onoga što bi mogli zamisliti kao tematsku asocijaciju. Lova čelija izlazi u apstraktnog upućuje, spriječavaju intencijom budućnosti, u semantičkog polja u kojem se prepoznaje kompjuterni i višestojan sadržaj čuvstva. Stoga definicija ne postoji. Gledatelj mora doprijeti da bude svjestan u interaktivnu emotivnu priču. Uvodi se u tu zavedu komuniciranja, na svoga iskustvom

zapadne nadopunjavati ona što su prevelikim boli samo svetski fragmenti. Vodi su se mogućnost da prevade vlastitu bol u lozu bi se mogao i njezime prepoznati. Tek njegova interakcija može oblikovati poručiti priču u istinski neizmjenjiv čelija. Tek njegova emotivna angažiranost colahala potencijal pisanog predloška.

Čelija koja autentično petanje je osobite povijesti. Ona nije nakniva i desicriptivna, već stiče napredna. Iritu namotje i asocijativnu slabost su. Kako onda napre komunicirati takav interaktivni fenomen što se i sam odriče ambicije da bude ista vili na izjedak stasotipne čelija o čelu koja se prepunjuje tek kroz razupunjenu stisni poma. Izbližiti. Emotivnosti napunjenje talje upućuje je i u sam prostor otvorenih desecima optičke (reprezentacija, svjetlost što strahom iz noćna oima...), preobrazom svjetlosti (bez budućnosti ruka koje bi je zapravo i bacila u more, izmijenjen parabolom u budućnosti...) i krajem razlom (neizmjerno, izlaskom koja čeka, strah i nepovratnom izlaskom...).

Samoća se napunjuje linijom paralelne i interaktivnom čelija. Čelija objekt postaje sve stvarniji, tekno stvaran da u mašti postaje oporu nezavisno, pa jedna od plesnica optičke razlika



optičke. Ples se postaje u statičnu dramsku scenu. Dramatizacija lova čelija nepokidaju balansa između suprotstavljenih fragmenta: naprednih svesnih stanja i linije kompozicije iz pak nekomplicirani ciklusi asocijacija i patetnih komarših tozastika. Jedini je formalni sadržaj - adijalni rješenje, dak sve ostalo pripada subjektivnim interpretacijama i potencijalno uvodi da obogaćuje priču i pretvori ga u funkciju elegancije njihove prave suadobe.

Jana Sajko je dramaturgica i članica udruga Rukje

# Život je maraton, život je parada

Povodom predstave *Maraton*  
Kazališne radionice Gustl u režiji  
Branka Brezovca

Piše: DUBRAVKA ČERNJAVIĆ-ČARIĆ  
ŠKICIRAO: MARIO KRSTIČIĆ

Branka Brezovec posljednjih je mjeseci intenzivno prisutan u hrvatskom medijskom prostoru - njegova je predstava *Maraton* izazvala veliki interes. Kako se već u brojnim kritikama i anketama navodi, riječ je o neposrednijem autentičnijem radu: "na neoklasično trn istovremeno plinu raspruje (filmski plus gluhom plus glomaz ulicom), podvrat antropologije (...) čitav niz beskompromisnih situacija političke matineje, ima i autoreferencijalnost"<sup>1</sup>, to je "intencionalan, intertekstualan rukopis"<sup>2</sup>. U njegovim je estetskim radovima kao i u predstavi *Maraton* neposredniji "polifonizirani diskurs" (...) narativna asocijativnost, citatnost različitih namjena, kulturne, književne, medijske, fragmentarnost i vijugavost narativnog tijeka, razlika izvedbenih kanala, simultana multimedijalnost, autoreferencijalnost..."<sup>3</sup>.

Već na prvi pogled, dakle, prava podastira na one koji se bave kritičko-teorijskim proučavanjem teatra.

Brezovec je poznat i kao "prvi kazališni čas, vladar naših razgovornih diskursa"<sup>4</sup>.

Predstava *Maraton* i njena autor Brezovec već

ima nekoliko mitičkih mjesta onoga koji "prvi put prognata o ruku iz odredne pozicije".

\*\*\*  
Ba, da podijelim - *Maraton* (između ostalog) problematizira sam o stvari, pokreću, brbljanje iz anonimnosti. Naime, kao globalne metafora udaraju se tri "stlačeno" odnosa, paradijmatika ljudski našeg doba - mladić koji tek počinje karijeru maratona te vjeruje u neopušte održavanje ideala ne dovodeći u pitanje vlastitu mentalnu vertikala, junak osudejnih godina kojemu ovo nije ni prvi, a ni posljednji pokušaj, te veteran maratona kojemu je ovo posljednja prilika za izazak iz anonimnosti. Neke od izjednačenih preokupacija tih paradijmatičkih junaka mogu se pokriti plurigimn tipa: Kako dospjeti u fokus medijskog interesa? Kako se izditi iznad svijeta svakodnevnice? Kako si, ako već nista drugo, omogućiti pogled koji će biti novo svojstvo na naš anonimni život?

Znači kako maraton ne mora odvijati sam, junaci se ponašaju odvojeno: usvajaju podršku i poticaj. Iako taj paradijmatički triptih povremeno gradi neke padove (padnebač jela drugove kipeve pod noge mečevalaca se



propiraju), ali i napose (odoljevači kojim će između sebe dati prilika za poljebu) koji, dodate, kratko traju. Poljane fizičke kao i poljane krize, mali se tla, poljane cijepoljebi. No, opetujući se u samosadovoljstvu pred sam kraj utroha, doljevara ponos.

U ovoj se strizi maskiranja, naravno, razotkrili kodovi "svršenosti" igara.

Paralelno se, kako odnosi utroha te kako se energije naših tijela ispuštaju i daju,

pojavljuju, materijaliziraju, tijesno njihovih unutarnjih osjećaja. Brevetarski predstava

otvori i njezina dugačja pitanja: je podsmehov se svijeta naprasnog pojavljaju estetičko-

tiotističke slike isto, kao, što i poči, problem je materijalna strona se već odobren

dostupan način materijalno jest i ovdje

"kako se jesto", nigdje anore koji se poklope

sa slikama stradanja djece, strana proroča,

poljane isplata/izvaja i sl.; na paralelizm se još postavljaju, postavljaju ekrana, javljaju

elementi društveno-političkih aktualnosti, u dokumentarni se svijet upliva i nudi fiktivno-

junaci, te se suprotstavlja i međusobno relativiziraju, fiktivno se razotkriva na momente kao svijet suprotstavljen, itd.

\*\*\*

Dakle, gledanje nas brevetarske predstave,

predstave paraliziraju našeg tijela predstave,

odvlači u raznašano zadovoljstvo deliriziraju

zadržava. No, ovisno zadovoljstvo, radi li, moćna,

Brevetarski predstava i citat

(podsmehovajući zadovoljstvo/citat kao

opreka kako ja je postavio Barthes)? Radi li se

o citiraju ili pak isplatu tela?

Ne misli li moćna isplata te jako ostanje, pa

primajmo, poljane shematizirane kartografije -

neka druga mapa? Ne igra li se moćna ovoj

"Car", "kako nad diskursima", isplatavanja

ludno napu?

Moćna, dakle, tek primivno isplata u razut

postpostavke razotkrivenog, "napuštavajućeg"

gledatelja?

\*\*\*

Poklanjaju se poljati isplatujući nešto od

drugačijosti brevetarske igre

Suz Brevetarski upućuje: "... sve me više zanima

napredno fizičko energije glasa".<sup>1</sup> Jedna je

slika "napredno fizičke energije glasa"

našla i dolaz do penog iznataja: glasi točnu

poljane kroz predstava. No, što je s ostalim

oblicima "napredno fizičke energije

glasa"? Ispod dinamike vanjskih predstava

stoji li se, moćna napuštaju, postor statike i

nametnutost (statičke strukturalnosti) ličnog.

Biti trepo površinske struktura u nepostojnosti

je prema statičnosti obične struktura. No,

upravo li tog upuči vanjskog-

dinamičkog/unutarnjeg-statičkog iznataja

napuštajućeg, govora napuštajućeg

predstave.

Dijalogizirani subjekt, subjekt koji nije

stabilan, jedinstven, cjelovit, u ovoj predstavi

(moćna i više nego ludno) jest glasi kao

1 Brechet: Brechet: De ovoj, de poljane, Dava 1/2, str. 35, 5.3.1999: Zagreb

2 Brechet: De ovoj, de poljane

3 Brechet: Brechet: De ovoj, de poljane, Dava 1/2, str. 31, 5.3.1999: Zagreb

4 Brechet: De ovoj, de poljane

5 Brechet: Brechet: De ovoj, de poljane, Dava 1/2, str. 35, 5.3.1999: Zagreb

6 Brechet: De ovoj, de poljane

zadovoljstva finitke utrošenosti glumaca kao da iskazuje njegovu očigledni krak, između ostalog, i nad vlastitom padešijom. Spornost tvojih pokazanja oglašava poverenost teatru, no, ujedno, i upozorava na alarmantno stanje unutar ceha budući da ne trebaju dogovorni torenat kako bi se glumilo (to, eto, mole razlika), poverenost se i usetnost treba potvrditi fizičkom utropljenoš i jedriljivoš. Rad je za olem tako celatava ovaj, triku ga je teško prepoznati da se treba skloniti onome što je njezivo kuhinja finitke utrošenosti. Spremnost je sporta naime "vdigati", utrošenost je tipa "konkretna" od utrošenosti dala.

Mo, pitanje koje ne najlakšimre zadovolja jest pitanje već spomenutih "svetovnih igara" na koje Brezovic sledi. Inicijetno je



namerljivo promatrati na stadija društvenih igara po čijem bezgrižnom površinu igraju trojkom dveta.

Brezovic, dakle, barata malim metaforama, pet nam obzupa malokuma tipa - "izvrti se maršor, boba za vlati i moć, na trenutak primanja a sve je to najedno dva paradi". Mo, da li se, komentirajući na ovaj način svet, distancira izm se na pozadi?

Dvde se otvara put nezadovoljstva puvila još jedna, vjčno prisutna, stvarnosa igre - otvara se pitanje međusobnog odnosa tradicionalnih kulturnih modela/novećenih kulturnih modela. Upuao se na tu distinkciju, na konarac opozicije tradicionalna/nova (vrtar), mnogi autori postaju. Mišić sa autori, čini se, kao opravdanu reakciju na stanje u našim "nacionalnim" kućama, izgradii pomalo agresivan stav koji glorificira drugu stranu te opreke. Mo, se podržava li se na taj način daljnja ovisnost o ovoj pojdi? Ukajmo da jest tako, pitanje koje sledi jest: zašto se li

**Mladi su autori, čini se, kao opravdanu reakciju na stanje u našim "nacionalnim" kućama, izgradii pomalo agresivan stav koji glorificira drugu stranu te opreke. No, ne podržava li se na taj način daljnja ovisnost o ovoj pojdi?**

opozicija podržava? Jedna od prednaza koja nam se radi, unutar stvarnosa igra u kojima se manje-više participiramo, jest ta da, boreći se protiv tradicionalnih kula, otkrijemo izvan granitnog postat naših zajednica, te tako izrazimo pristin izvan "toplog krila meda" koje pripadaju priznata zajednica. Švedu, bitu u penziji Drugog kao da poduzimaju određeni neo-konformizam, repraziraju na prvila igre Mo, auzmo li se, distancirajući se izm kruga "odlučnih", i samo našu u krugu odlučnih, koji smo, doduše, samo zatvorili? Dismantirna se pozicija, penzija moć, tako postaje u pogled Druga grupe, što ponovno poduzimaju traževje utrošiti unutar "topli krila meda". Alternativa drugačijeg koda ne poduzimaju nezadovoljstva u paru.

Bitajući tzv. "svetovnim" pogled na svet, jesmo li našu u postlatoz područje Drugih, oške unafektivni, potuznati, prizmni od strane dominantnih, od (trinitna) mećnih?

Predla li, naime, eliketa sacznog, kada je izostavit u pitanje, getovo izvnen alih? Bitajući izvan granica društveno-političke dominancije struje, nalazimo se u drugu stranu. A lita i druge strane pretpostavlja nekonzformizam, a nekonzformizam pretpostavlja konformizam, usjetnost, ali još društvene "uspeh". Dvdeh je rezultat nekonzformizma, on je u ritiku, no niko ne riskira. Naime, našio sem Montestrapi u Kuznecovij li Švedski, oem Kuznecov u Mikodona. "...". Mo, pitanje je što je to mišić? Ne predstavlja li mišić, ovime u kontekstu u kojem se nalaz, suštine stvari? Nije li moguće obrnuti ka tradicionalnim izm, unutar određene konotacije suaga, prepoznati kao mišić? Pa, jesma li mi, nje li moguće, unutar drugog konteksta, prepoznati ono što se već godinama poduzimaju pod nazivom "svetovne tendencije", kao određeni konformizam. Naime, treba posmatati ovoj, prepoznati među kado bi se odvjetilo unafektivno djelo. Postoje su, naime, promerjive. Naime, nagibne nasipolacije obiluje i u svetu "alternativ", Kao što Kriteva jele: nite nje asozicij od totalitarizma, pa ni on Drugi koji priznaju na sebe poznanje utrošane "lita". Ima li konformizam samo jedno lice? Jesu li konformizam smatrali samo oni koji sledje tradicionalni postup? I što su to uspe "svetovne tendencije"? Kao "laboratorij" već desecina godina predstavlja isto? Jesu li dala "alternativne institucije" u trenutku kada zadovolja obiluje institucije, liene konformizma? Ne predstavljaju li i one određene socijalne cjeline (koje su, naime, naime na raznoj osjoku kvalitativnog dijaloga) unutar kojih vlada predodila kako treba podržavati situaciju kada se pojedinci slobodne uključuje u socijalnu sredinu te dijeli uvjerene drugih?

Priznavanje pozicije "predstavstva" određene socijalne grupe, na o kako "alternativne druge" se radi, vodi nas konformizmu. Nije li moguće i "kontrapunktna mećala", "smutana malimjednost", "našioh izvedenih karala" itd., prepoznati kao prvila igre koja jesu podliabiti unutar određenog (Drugog, "alternativnog") kruga?

\*\*\* Brezovic je prepoznat kao onaj koji "ustrajava u opozicijelitu". Njevot su stvar mnogi partizamili kao nekonzformistički. Mo, da li ova već davno opća myeta postmoderne gasitizuje neo-konformizam? Nije li moguće naveden u luvnu postmodernih postupaka postići i na drugi način?

Brezovic, na ozni receptije, očito računa i stvarnom opozicijom dviju "ključnih" hipotetiziranih zajednica: one kojoj se on tako postupa "nazmi" ili jednostavno "napozni", te druge, kojoj radnje treba omeko strukturalno predložiti. Mo, čini se da se na





# "Skrivanje iza sunca"

Č.P.G.A.

Renea Medveška  
u ZeKaeMu

PEŠUJ PAVLICA BARIŠIĆ I DUBRAVNO MIHANOVIK  
SRITIMILAI SANDRA VITALJIĆ

*Djeca se skrivaju iza grma kupene  
Djeca se skrivaju iza drvene stolice .*

U vremenu kakvo je naše i na mjestu kakvo je naše (jaka, i u kaulistitu kakvo je naše), pojavljuju se predstave koje prikazuju stvoriti bajkoviti svijet drugičiji od ovog našeg - svijet u kojem pavića pokodaje, a čirjenje dolca (Dolca) una suzila - čira se već samo po sebi potrebno.

Potrebno postaje i določilo, ukoliko je posredna stopnja dovoljno uspjeha da nar uspijeva nagovestiti u mogućnost ovog postojanja.

Svečan je doazdašćim predstavama Renea Medveška uspe stvoriti jedan takav svijet, u kojem, iz predstava u predstavu, (sve bliznjega svoga alonovim bajkovitim maštaonica uspijeva prikazati postavljene prepreke (najbolje prisutne u njima namama) te iz svake navelo uspijeva izaci kao pojednaci, zato što se bore "na pravoj strani".

To, naravno, ne znači da je svijet Zimbr bačur, Mrveica i Crvica, Nampera, Napodimlari Martina iz Č.P.G.A. liden nezadovoljnosti, već samo da istice dolo (ili Dolca) kao osobu uspijeva izaci čirjenje te sposobu pokodati uspijeva i uspijevatno rlo (ili Zic).

Naglasno etičan i knižarski moralističan, Medvešek rlo (Zic) jednako vidi u poroku (npr. u nedozvolnosti ili poroke), kao i u čirjenju etičnog, uspijeva jereti ili namazavazju drugog. Eksplicitna izbjegavanje direktnog sučivanja s realnošću na kaulistitizir duktama te uspijeva sklonosti i zadovoljenja onome što se zna, dukt se može doložiti nedovoljno hrabrim odakom za temelj nekoje poctila, no u Medveškovu se duktaju upravo izbor apodikticitom i sklonosti na male čira proniciljena odakom i jama odakom političkim stavom.

Oti, naravno, ne teži uspijeva, već, maika naravno, pokodati uspijeva, a čirjenje se govori kaulistitizir igrom, koja je za Medveška gotovo anonim djeje igre, uspijeva, uspijeva i naravno.

Zbog toga i njegove predstave, a pripadašćim na glumcima - igraćima, uspijeva duktaju uspijeva u kojoj se skupina djeje duktaju uspijeva te uspijeva u uspijeva duktaju.

Potrebno duktaju posrednom u svima nama te prikazujuje liden kakav bi trebao biti, a ne kakav jest, uspijeva su svi Medveškovi nastavljeni - u svijetu uspijeva od snova rena uspijeva kosmama, duktaju u svakodnevnom. U takvom se kaulistitu se



teži njenom proslavljanju, ono se ne shvaća ni kao politička govorica, već kao, i samo kao, upravo okupljanje i zajedništvo.

Na eventualno pitanje je li to dovoljno, Medvedek kao da odmahne rukom, uporno namjernojući strahovit onoga u čemu svi zajedno živimo (upotom onoga u čemu bismo dijeliti odnosa, kako nam uzlutan ovaj pomalo didaktički sugera, trebali živjeti).

Uporno se u spomenutoj zamjenjivosti skreće i njegov odgovor na strahovit, čime se pokazuje, a u najboljem trenutku i zapjeva, stvoriti iluziju da, bezim na čuak, možemo živjeti sam, poput beskućnika iz Slavova, koji na kraju predstave odlaze u nebo, ili (naš)portelaz, koji (pomalo da) je poznata formula za stvaranje (naš)čepa u kojoj će se svi ljudi uvjetiti dobro.

Pozadna aktualnost bajkovitih predjela Medvedekovi svijeta nije, međutim, savremena na stolu, već samo ne bih odstupiti od svih uvjetitvenog načina singova i njega.

Neapostentnost voličnom onoga što se govori, stvarnost onoga kako se govori te potpuna slabost igranja, poručuju da kazalište treba pokušati uspostaviti komuniciraju i tamo gdje ona, zbog raznih ograda i spriječnosti, u stvarnosti zapreje. Često zamjenjena politika primanje - davanje, kako između samih glumaca, tako i između glumaca i publike, bitan je dio kolektivnog zapjevanja i podjeljivanja, nakon čega su radovi življenja i radost

stvaranja bliske povezanosti i poslušne jedine iz druge.

... Djeca se strahu ići, jedne bube  
Djeca se strahu ići oca na majke ...

Č.R.G.A. polja priča o maloj dječjojci Sary koja živi sa svojim dobrom bakom i uspješnom gospođom Lyndevitom, koji je upravo malen, a kazeje postaje velik i kojeg Sary, kao uostalom i Bak, jako voli. Sary, odnosa Bak, iznaji i Djeda koji je bio nebačan pa je odlioše bakinom i više se nikad nije vratio, zbog čega je Sary, kao uostalom i Bak, ponikao tužan. Sary i Lyndevit sebi srce i gospođina Zmaza - uspješnog zapjeva koji ima čokoladne bombone i jako loše gjeva, no to mu se može oprostiti zbog spomenutih bombona. Ili u prili mite ne bi ostalo najtamo, bezim se Prvi pripovjedač i Drugi pripovjedač. A da svi ne bi ostali na početnoj situaciji u kojoj je dobru (Dobru) jednostavno dobru, pobornici su, tako bi drugi onaj zlo (Zlo), čiji dolazak među (sve) dječjega onoga-slavovske bajkovitog svijeta, sveti ušodati spojiti.

Ili je one gospođa Alustilba, a zamjenjuje - kradjivac glasova i svrloze. Ona živi u velikoj kući i puno zba, a u jednoj od njih skreće su i skreće glasovi dobrih ljudi. Sary i Lyndevit su, za pomoć publike, zapjevano svrloze labavit i govoreći skreće glasom, no na put će im opet stati za Gospođa od rai

ka. Kad se čini da je svi pello po zlo (Zlo), na dobru strana vage izmaza se spalta ovaj uvjetitven i Djeda - povratnica, koji poput diti ex machina pjesma nastala situaciju dramatično i reba. Gospođa je Alustilba, naravno, poterala, a u bajkoviti se svijet vrata nat, sada najtalo i srećom zbog izmaza povratka Djeda. S njegovim se zapjevanjem zabavila i svako zlo (Zlo), koje se, čini se, više nikad neće vratiti među dobre ljude, sada ponovo vlasnik svih, nepavedno im osteti, glasova

... Djeca baču nitke  
Djeca baču nitke ...

I Č.R.G.A., poput svih postmoderni, još jednom želi podijeliti kako je naša nesrećna, a čuh sposobna nadživjeti sve varijete okolišnosti. Posrećno se pod masnom kazališta sa Djeca Kuznjare i perike upućene obrazima. Područje djelovanja dobru (Dobru) na Medvedeka je, čini se, još uvijek poticajno na istraživanje, a skrećanjem njegovog svijeta još uvijek nije ničan naručen.

Čre- bih ovaj svijet predlože, digne Alana Aychbournu Mr. X Aranzing More Play, u kojoj se jako dobi bave protiv jako zlih (odnosno jako zlog, koji u predstavi postaje zlo), na prvi je pogled arakne Medvedeka na podržaje dječje dječje priče, sa svim shematičkim odnosi na koji se sa svu podrazumijevaju. Shematičnost je, međutim, već u samom pod-





lošiti narušena izvajskim odmakom dvije pripovjedače kuje - čim što čine ono što pripovjedači uvijek čine, dakle pripovjedače - komentiraju šaru tipične dječje priče u kojem su se zataškali.

Pripovijanje šarom priče za djecu poznato je i u strukturi teksta, odnosno u promatranju načina da se i publika uspijeva u oblikovanje i usmjeravanje radnje. Glasovanje se publici, naime, ni licu svjeto prividno odličije o mudrosti junaka, čime se i predviđivost ishoda (naravno, opet samo prividno) dovedu u pitanje.

Še su otkrile poznate odlike Medveškogv sceničkog svjeta: opet tu Dobro i zlo (Da) počevno su dva strogo naglašena pola, a njihova se naučala uspijevanosti podržavaju crno-bijelim odlikovanjem odnosa. Suprotnosti se, međutim, ovaj put ne nikoljavaju u zrelomstvu svjetla, kao što je bio slučaj u *Šempersu* ili *Napodostolniku Mortinu*, već do iznaja dolaze tek sa zloem (Zlom) pristiglim izvana. Dobro, dakle, nije nešto što likovni predstave treba(na) pronaći u sebi; ono postoji kao podrazumijevanje, zapadnjačko i kod svih svijetlana načina stanopredstava bajkovitog svjeta, dovedena na krajnja tek u molatvanje sa svojom sugovornolima.

... Djeca se sbrignu iše tiliak i znanom Djecu se sbrignu iše znanu.  
(Elizabeth Boncher Djecu se sbrignu)

Medveškova je maštalačka slagalica tako sebi dodala iet jedan komedič - ovaj put, modra, bez izvedbeno brzineg koraka naprijed, no ipak uspijevno usoben i dovoljno nadležan na niz započet Zlomuom bajkom.

Priča koja nastaje u hodu - dakle, kao rezultat glumačkih impregnacija na nadanu temu, što je otkrile poznato iz *Šempersu* ili *Napodostolniku Mortinu* - ovaj je put, međutim, zanesenijena uspijevno znanom pričom dramskog predstavlja. Čim se da je predloženo za dramski tekst pamala spetale dosadnija elegatno razigranost i bogatstvo impregnacija, a kombiniranje dvog pripovjedača s glumačkom igrom na sceni djelomično je uspijevno kumpalnost predstavljanja, no takva se nakupanje zave gledanje u zube dobrog predstava, Odbijena predstava i strani bez maltonze funkcije u stvarnosti (karnonika knjižja) opet zadržavaju snobnost, tako samom posebnosti svoje poznosti (bajonika ulaz), tako i naknadom odlikovanjem, te u usagu i glumom stvaraju ovaj specifični govor, strije poznat iz *Šempersu*, u kojem usete pogovora uspijeva šlova, ili *Napodostolniku Mortinu*, a kojem ita čine opele.

Pantomima i onomatopeja (karakteristično glasanje likom *Šempersu*) ovaj su put ustupile

mjestu većeg kolubne teksta, a likovi, Medveškogv svjeta, dased naredu ili na riječnost, prevladavaju u *Šempersu*, ili na izvedbeni jezik, srozjen na petribe žveče bježe, uspijev na se poznati i s napukama koje se koriste jezikom (govornom) riječi, a (više) ne samo jezikom (govornom) stvari i tijela, ispod površinske jednostavnosti odnosa, ponovno se uzale vedne boga, a tra providne šamparosti predstave, prošira poznatost i kombinatorka Medveškove rječije ta, prije svega, promatranje o zvanu što se dovedu na scenu.

Gledatelju ponask mite bati i teško uspijevati bogatstvo tih nati, koje nasko lederno ušaharuju jedinstvena stiku na sceni, na bajkovita maštaloaca koja se pnd njira (i na njega) zveki put iznova izmisljeni, na lice na uspijevno usatati, čim se takva, osmišle.

Odnost (koje za Medveška rječak nije iznomažica za dovedu, strazari ti nepomogajivost) je joi jednom uspijeva postati posebnost, čime je oštrve (jaše, kako ore na sceni, tako i ona s publici, mašila i, čisto zabavjenom, posebnolu koju nise u seba samura Pjesak na kraju nate je doista pjesak. A toplina Medveškogv predstava doista grije. I sve dok je tako, nema našeg isleg u "šamparaju" (i povremenom promatranju) iše znanu

*Pavloa Rajna i Dubravko Pihomov studenit za dramaturgije na ADU u Zagrebu*



# Dramaci

## O hrvatskom kazalištu na izmaku devedesetih:

### 1. dio

Pisao: MARTIN BLAŽEVIĆ

#### GLAVNA STRUJA

Glavna struja hrvatskog kazališta, aporodna govoreći, težište stavlja na književnu tekstu i dramaturfsku ulogu redatelja kao koordinatora upravljanja pjesma odobrenog interpretiranja teksta. Interpretiranjem čineći vizualnu, ali u pravilu ne sadržajnu recepciju. Glavna je u predstavljanju glazbene struje više ili manje zadovoljan slušaocem sa sadržajnom podrškom filozofskom, ali u većini slučajeva redateljskom koncepciji, a gledatelj više ili manje zainteresiran poslušnik. Predstave glavne struje objektivno se organiziraju u etabliranim institucijama, narodnim, dramskim i imen repertoarnim kazalištima, te na brojnim festivalima. Politički je snaga glavnostrojarske organizacije, ali pjesma potpuno amfibijska i organizirana.

Unatoč glavnoj struji nastojati će tri zasebne struje podvratiti.

#### oni koji (na)no (ipak) nastaju

Oni koji (na)no (ipak) nastaju, još je uvijek najrjeđe. Oni nastaju bilo stoga što ih (već dugo, dugo) niko ne razvija, ili zato što im u mogućim političkim promjenama poneti udarac, a mogući politički položaji u sudbini nad polovicu u rasponu od edukacije do produkcije. Tanka osjetljivost i na činjenicu da nove generacije gledatelja (a onda i kritičara) potražuju sve manje interesa (a onda i upućenosti) za njihove predstave, zaodjenute tek u ruho odnosa prethodne estetike. Na iskori, zbog njihove besposlenosti, prolektarnosti njihove moći, te početkom devedesetih dolazane izvanjske pokretljivosti, a čineći u spremnosti preokupacije i prilagodljivosti raznim vlastodržačkim smislenostima, rade da se nastavi njihovo postojanje u kazališnoj sceni namu; postojanje tek svijetlo u raznim nastupima, svetlost koja doprinosi.

Oni koji nastaju, predvode najaktivniji redatelj post- i post-postmodernizma: **Pero Jovanović** i zatim **Kučević, Gazić, Mešterić**. (Pridržati se u nagradi valja **Sejma**, u posljednje vrijeme nastaju sve češće američanog i iz **diama**. **Vicki** koji se na vrijeme i čini se privremeno izlaze povratku, te **Većica** koji povremeno, premda bez većeg uspjeha, pokušava utvrditi iz vrste). Predvodnica nigdje još dostiže redateljstva raznih generacija. Na, čemu imena?

Oni koji nastaju bijeli bi nam svjedočili da nastupaju književnost u kazalištu, napose književnu književnost, tzv. književnu, napose dječju, nacionalnu. Dječju tekstu oni će sigurno prevesti u tzv. scenički jezik i podvratiti tzv. sceničku književnost, uz povremeno predvodeći glazbu: moda književna da premetanje rečenica postu dječju ili početnima, među poneti neobičniji stilski potpis prema tzv. "pomaknutosti", "dubljem" misao ili "uznaku" sceničko rešerje, ali uvijek skloni u neaktivnim postpostavljenom te već utvrđenom, stalnim odnosom vednostima dramskog dijaloga, njegova





Anastasić, Bakić, Grgurević, Pavić

napremjerljivih svjetova što se ogledaju u pouzdanom realizmu i poudarcu riječima nezamislivosti, tijelima, zatajanim glasima, raznimisustojnostima se njegovu osobu priču i odmaranje prava na stvar, zate potreba za što boljim i što sigurnijim političkim okolišem. I obratno.

#### oni koji pričaju

Ovi koji pričaju izkazuju se kao prastare nekonzistentne osjećajnosti poezije i politike onih koji nastupaju, zadovoljni pristup u garancijama bezopasnog i bezbolnog po njezinu oporukom "iskole" svojih učitelja. Ovi su angažirani pa time valjda i neodgovorni politike gubavljive vlastodavne politike, koji se u posljednje vrijeme brzo-bolje pripremaju za moguću vlastitu kulu zvonu, ne bi li na vrijeme dogradili zvonu ili barem zadili stave upravljalke politike. Riječ je ponajprije o **Dolenčiću, Katunariću i Prohazu**.

Ovi koji pričaju dramatične tekste barem praprijetu s kalozim-talozim dramaturgijskim strategijama aktualizacije. Neopoda je u tome što je u pravoj kazališnoj rezultat njihove upućenosti postojanje jezičnog podvignog glodavim postupcima staske: kazališna izvođenja (napose Dolenčić izvede *Dunde Maroje* iz vlastita izve), nehotična izvježavanja (Katunarićovo preterano telegrafiranje je junačka četa mitaloj/tragedije u hermitskoj i pozorišnoj kontekst, umijeli po metronu usloženosti parafrazirane dramske politike), ideološka manipulacija na rubu formalizma ili zapravo stereotipa (Prohaz, nastava, *Dun Maroje* i zvon, odavno Predsjednik).

Ovi koji pričaju uglavnom se lajaju književne baštine (poput iznove vjerojavnosti: Schiller, Goethe, Brili, Kleis, Shakespeare, Kafka, Dostoevski, Vojnović, ...), no sa razliku od njemačke konzervativne u predstavljanju onih koji nastupaju, baštine se sada nastoji izbiti u ilustrativne snove, najzanimljivije njegine poruke političke se **prepoznati**, a jezika potpuno i

napraviti i podvaliti po strizanju, prihvatljivoj cjeni

Ovi koji pričaju od onih koji nastupaju nastupaju se u još nekakvo detalja u podržati sedativne estetike: ponekad narativna kaznovica konzistentnost predstava, rijetko ali ipak pokazuju sklonost narativnim stilskim varijacijama, bujajući za uspinjanjem iznen domaćeg kazališta, a kako bi brzo-bolje pronašli prikladan recept za odmaranje od "iskole" nastupaju, napajaju se dosljedivim nekakvim udomačkim stilskim slovesnim redateljima (iznaga sećati: glasnjav: Prohaz, *Dun Maroje* i zvon, a Katunariću i zvon drugih ljudi), a usput onih i česte odnaga od nesmetanog dekora i oblikovanja od gluma da se upući u potraga za psihološkim opasivanjem likovnog lika kao stvarne osobe, Prikratava zbilja i njegine aktive katkad potpuno izobličiti, ali redovito **pod sigurnošću** poruke koja ovajm eksperimentu te baratično primaju ovajm vizualne manifestacijama (kritički, dakle) moć, Priznati ipak valja Dolenčiću i Prohazu da se ukazuje elanom još uvijek vitalnih nastupaju, pa njihove predstave barem dijede nekakav ritam, odnaga se određenoj dramaturgiji i uspinjanju razvija, uspinjanje glumaca (dijaci iz zvon), što jest minimalni kontekst gledivnosti koje oni koji nastupaju više se uspinjanje potpuno

Ovi koji pričaju u posljednje je vrijeme nasoditi takavom metron. Nastupaju ponovno na političkoj sceni, naposljetku se i prepoznaju na kazališnom i izvankazališnom planu. Dolenčić, slično redatelj dramske stvarnosti, spirovodi i vognih parada, te Katunarić, također odniti dobnih sklonosti nastupaju prepa-gandne manifestacije iznaga, u posljednje vrijeme promjenjaju slična metoda konstruiranja alibija. Preo, obegnu su u sedativnom alibiju odgali slogan onih koji ne postaju ... bile da je riječ o Dolenčićevu klasičnom s ovom čje je ime, i gostivanju iznaga SWB-u u BK Gervila u "iznaga vrijeme", ili nastupaju za iznaga iznaga i Katunarićeva gubika potpuno u onih koji se ga običaju. Drugo, obegnu su iznaga,

nakon vjerojatnijeg nasustavnog i nasustavnog skispanja repertara "po kazalištima" im pov-jerenih kazališta, zakrenu koridori u pravo nekakvih tzv "novih koncepcija" u BK Gervila tak tajkita stasak redatelja u prošlog sezoni, pa odjednom u tekućoj sezoni tri mlade redatelja za redom na vidljivoj sceni, jedna gotovo debatantica te **Jeličić i Baletić**, vodeće iznaga tzv. "novog hrvatskog teatra", u ZEM-u pak, prošle sezone treća kopija **Zlatar Terezyva** Događaju u gradu Gogi, a ove se promjene Para (!) i Cidila (!!) ipak nova **Medvedskova** predstava za djecu te najava novog projekta Bebe Jeličića. Nije paza, malo je kazna, ali magla bi poručiti zabavnu onoga čega jest bilo, i onoga čega nije bilo, a trebalo je biti: makar pokazuju prelatka granice političkog ali i estetičkog razika. Pomjerite, iznaga, to bi na domaćim iznagama, to bi značilo ugati **iznagama**, ili pronaći u svojim repertarima i pronaći za predstave **iznagama** (iznaga, potpuno iznagama je s Dolenčićem repertarom), **Šeparevića**, ili **levice Boban**.

Ovi koji pričaju pak, nakon iznaga kazališne obilježja iznaga na temu raznih "dramskih krivica" u/n iznaga (vidi preo razliku **Moravskih iznaga - duna**) i pokazuju povremeno iznaga iznaga za dramaturgijske planu, izgleda da se, kao sliom prikrati razgled, prikrati i čeka razgled iznaga se iznaga nastupaju

Ovi koji pričaju praktičnija, dakle, teatar dajam teatar onih koji nastupaju. S tek jednom ključnom razlikom: ključ je pogled uprt poena naprijed, ne pod svaku cijenu (elasti- ti, nego potpuno - dostatan. Riti a/n politizirana. Zato prikrati u vlasti(), ali one koji daju više i na dule. Zato njihove predstave izgledaju kao polovi sklonosti podnastupaju: ulag li rezna baštine + covjetljivosti kred- ti sa staske, te iznaga povremeno iznaga iznaga za dramaturgijske planu, izgleda da se, kao sliom prikrati razgled, prikrati i čeka razgled iznaga se iznaga nastupaju

konstitutivnih pri-povijesti novog starog  
poetika: mitova, velikih djela/udača i refer-  
encijama.

ent. naseljeno mesto koji broji 11 stanovnika.

Allegorizirani suh koji nastaje i prstima tijelom  
dovedenih barba nekakve stacije i pećnice  
krležuje anatar glavne stvar odzvanja je  
nekolikima staznih sedelajima na stajanje ruda u  
hrvatima karstima. Kao što je glavni oblik  
dragocimnadi sedelajima u lava-hrvatima  
karstima karkota, oni glavomstajajke  
karstajke konceptu i pravi glavni prje svega  
primamljiva, dajdelja, dajdelja modernija i  
preokativnija rellja, a u paketu s time česta i  
glavna voljno - glavni, zapravo, rella poseb-  
no, ali glavni posto

Isto samoposredstvo, također ostalo unutar granica literarnog kamiliteta, prevrtanje zaključaka "velikim djelima" opetima, a opet i domaće dramaturge. I dok domaći redatelji glavnostiraju posluh već na strani pismenog čitatelja (izgovoraj u najboljem slučaju izvorno prepoznati prečitava), oni samoposrednici, njih malo ih se pominje kreirajući čitateljsku, inventivnu (često na i osobito izvanznašnu) interpretaciju. Jedan domaći glavnostirajući predvodi političko-ekonomski predavaci književnosti tekstu pripitajaju (prerijevaju) bogobojaznosti i odvraćaju samoposrednika, dotle stasavi iživjeli sudionici znaju kako će samo odstupom od sadržaja književnog teksta (često propuštajući tradiciju), pa otkad i određenom samovoljnom interpretativnom odabirima, pronaći tekst svojega novog konteksta, sučeliti ga s mogućim čitateljima/novim čitateljem, rekonstruirati njegovu aktualizirajuću naravitu karnepetnost/gledajda za svoje čitanje/predstavu ispodređeno/priglasiti i čitati isti sadržaj gdje i čije. I te čim ih njih jednaka raznolikost tobož njemu nadopunjuje, oni namjeraju... namjeravaju (izgovaj) razumjeti o odvraćanju, što, naravno, se znači radi da je svaka njihova odstupanja utemeljena (u sebi, naime, ne u tekstu!), njih da svedu na svoj odstupak s jedinstvenim mjerom odabira i uređivanja teksta. Među ovima namjeraju - volja, promjenice, sudbina i svagda se potpuno povlače izvan književnosti u klasičnu predstavljanje, ali čitateljske te dodatke razumijevanja povlače izvan književnosti u predstavljanje **Magistralnih iz književnosti** (ili književnosti...), dakle, sekundni "svjet" također potpuno gube gube prema labe uočljivom naratu teksta, na kolike gube njihove predstave odstupaju od prapna čitateljskog kritičkog pristupa, pa će ugnati tekst iati ono, odnosno čime se u njihova očuju književnih sloba provlače redoviti, sugovori i odnosi stvarni kao sudbina realnoma, ovima o pismenosti i razumijevanju varijabilnosti književnosti i slobila na različite načine predviđenima dramaturgom filozofom. Prema načelu koji na djelu razumijevanja razumijevanja, ovakav se čini da, među filozofima

na kovertu poslažen ovaj je tipik skrojen prema vrijednostima izvanke i unutrašnje, odnosno od realnog do idealnog tona što je u tradiciji, odnosno od osjećaja prema nekoj od različitih mogućih stilskih kombinacija modernizma, eklektizma, ekspresionizma, ili opet u različitom opsegu taj tzv. simbolički realizam. Ipak, koncepta je stvarno didaktički prema nastavnika, dodajući mu realističke predstavljanje osnove, pa se interpretativno ideje predstave i daleko većin zabacujući penos i putem vizualnih izražavanja: matrica, broj dohoda funkcije matematičkih figura, 5 ton, čistoća, pažljivo da se kod Roca, primjenom, dominiraju funkcija **osjećajno vizualnog** bez jake sklonosti odvojeno dobiti njihovih poruka, a kod **Mapellija** i Mijera na arhitekturno, atmosferu, ali i prirodno osnove.

Ovo napomena, i odn. toga, ne zabacuju ovaj je hermetički kazalište baštinjen gajenje i dobitno kombinaciju simboličkim osjećajima: funkcioniraju i elementarna primetivisti, ali sada (osjećaj) njihova vlastita estetskih osjećaja. Simboličnija, kostimi, raspored, ali i raspored i kretanje tipa u prostoru, se finica izražavaju gluma postoj, čisto u glasu i zvukove, motivacija razlika, u cjelini pojava slobodno i jednako izražaju element glazbe i govornika dizajnirane strukture predstave kao i govornice, razlika.

Oni naposljetku – u želju grade *privatne* fikcione stvarnosti i maštne gladašnice želje "dobre sobore" predstave, ali u glumici koji će se zado dati ulopit u tipu i silučinu stila (Koca i Shakespeare), odati parku strano matnih emulzivnih upisita (Magali i Turpejev/Čehov), od pristika određene atmosfere podizate popustiti snadnost naposljetku (Miller i Bruckner) ili pomenu pivočanja ideje i obilježnja stajnja (Miller i Precht). Sve što će ga – autoritativan automatski nastupom u svetom tipu u usporejku sasnata – snabavati za vlastite obilježne priloge, ost naposljetku – prabi će glumici pobihi i da silu snadine iznastavja (tijekom devetdesetih odjeljima) naposljetku glumici iznastavja (često) produžiti će naposljetku ornamentizira te čisto dubokita stilizacija Kocnih kozmiziranih predstava, utip tipiziranih u iznastavja psihološki elipsa klipa, groteska (naposljetku u Bruckner), akrobacija i efektivna skicira (naposljetku, domete naposljetku) u "maki" Magalijevu (fati, kozmizirani pobihi i usporejku iznastavja u naposljetku) (Magalijev), ili pak iznastavja stajnja sadnja gladašnice predstava i poznato iznastavja meta-morfizirane iznastavja utip stila iznastavja, od karnizirane do tragizirane karniziranih (Pr molodstven) kod Miller

De... uprime stoga što postrovaše predstave po odobrenom interprofesionalnom te stručnom standardima i shodno, ... usvojeno svih koji rade na: primopu, održavanju pa i postavljanju kam-  
tenja kakvo bi trebalo zadovoljiti zahtev i pći na odgovarajućim uslovima, enko kasnije

[illegible]

divi namjeru... zapravo mlita ne uspijevaju. Ne dosežu nešto zafata presudno čega nije bilo, a izgleda da ne porajaju i mnogo toga čega jest bilo u hrvatskim kazalištima, i čega u nekih nema-i-prota-strajajala još uvijek ima. S njima hrvatsko kazalište i dalje stoji u svijetu, podvodiči teatar na tragu tradicije: Ustarija, logocentrizam, redateljki, institucionalno usmjerenjstva, kritički raspoložen, ali odvojen karikima. Divi namjeru... Jednostavno demonstriraju vili stupanj dekonstruktivnosti: kad interpretiraju tekst, kad pripajaju tijela govora, ili dak namjeravaju glumcima. Zato su do daljnjega esencijalni.

Naarant de se... (do taia, furoto<sup>2</sup>,?)

*Marek Blaszczak je kolumnista i publicysta znan z pism w „Gazecie Wyborczej” i „Dzienniku*

[illegible][illegible]

# Kapital u drami, predstava bez želje za rizikom

Piše: SIBILA PETLEVSKI  
Snimio: RADOSLAV SARABEN

**Georg Kaiser, *Od jutro do ponoći*, GDK Gavella, redatelj Borna Baletić**

On nije bio tako besnažno laka bi se iz nade-  
va ove kritike moglo naučiti, potruditi da se  
objasni u tekstu. Naime, predstava je dobra,  
vrijedi je pogledati pa makar samo zato da bi-  
mo sponzori trenutni paradoks najvećeg  
hvaranskog glumita: što je veći kapital duma-  
škoga pjesnika, to se bolje postavlja pitanje  
kako ga na prvi način potrošiti na suvremenoj  
sceni. Sve ostalo što na hvalisanju postojni  
među parta i redateljske ponuđe, u vlasti-  
ma ideje o djelu, postaje glumci kao generaci-  
onarnje koje, nadajući stihove odabira i pre-  
evencije samo jednog, određenog razdoblja,  
ispitima svojiti gladašije da im je i po  
savjetima prvoga dijela predstave još uvijek  
njesto u kazališnom nastojanju. Punoje  
takvog energičnog lica na održavanje pub-  
like dragi je mladog Borana Mokrovića u  
skori Blagajnik. Kao se bliži kraj prvoga  
djela Kaiserove drame *Od jutro do ponoći*,  
Blagajnik se, do tada motiviran intuitivno nati-  
slovičnim pogankim govorom - usponom nove-  
ce i pehade, prvi puta legitimira kao ekspa-  
nistička drama omla. U toj na potvrdi  
ponavlja isti uvjeti na bijeg - mrtva spazari  
na postopeljki u snježnoj vjetrovi. Medutim,  
Blagajnik je tipičan Kaiserov tip jer i nakon

naše, razne međuvremene građanske skupine i, ipak, različite vjerskošćanske zajednice "građanstva" pogleda na svijet. On odgađa širi kao što se odgađa davanje sadržaja i kaže da je njegova s društvenom misli u pogledu brojne stvarnosti kao da dolaze sa strane i ostaje u kraj za ipak namjerno važiti kad se to može vidjeti. Mnogobrojni prijedlozi glumačke stvarnosti na gledatelja je elementarni, rekla bih jednostavno: istan je za ona koja su stajali predviđanja i za metaforični dramatičarski lik u skladu s eksperimentalnim dramatičarskim idejama. Glumac glumi po statusu. Na kraju vrlo dobro, jer ma redatelj u tom odličnom trenutku nije odgovoran u logici. Njegov čisti dramatičarski postupak. Između njega je odgovoriti na projekciju i na kraju na kraju u skladu s našim - ostaviti glumca da se sam izvede - što on i čini - jer stavlja signal svoje projekcije iznad. Mnogobrojni glumci imaju ne bi kao dovoljno da publika gleda u krajem njegovu stvar u toj daljini, odnaml, što se redatelj

**Redatelj:** dramatičar. Njegov bihtel ne u ovisne trenutku drama, odnaml, što se na zajedničkoj sceni: dramatičar. Ne moćemo bi moćemo.

U kazalištu uvijek jedna druga vrsta publika: ona koja običuje i ona koja jedinstveno čeka. Dok prva tip gledatelja na se misli da nešto ma (kao ne misliti) jer užas, druga dramski talenti, ili barem glumice), druga vrsta publike tak što doznati. Ipak, uvijek je uspešno glumac nekako uspešan da su svi ljudi koji pohode teatar: rječnica **Janaka Wedekinda**, "da maše krovitje, doba ležerica u onome što dočepa". Inveštici linae koji ču: publika perzistent vezanje: je za ljude na sceni, male se usposteviti i na emocij pukuja poverenje, postulatn dogovorom "inveitje" i "troune", jer čemu je jedna ni druga strana razne se treba da koja uspešnosti ili na njih igra znači, ali, semu spontaneit tako uspešnosti: vese u razgovoru, kad je rječ o predstava i dramski predstavljeni poput Kasevica, prijeli pakizni kad god glumice ili gledatelj postavi jedrmačno postavi vezanje uz teatar na koje reditviti na smatra potrebna dva decedniti autentični odgovor. **Tato Barbara Nola** daje svoje uspešnosti kao **Blagovesta Prva** koji njega kao mlada žena u poslednje dramske stobe, a **Dođa Kukuljica** je brzi kao sportisti sadu: nago kao vjnik koji spazna dala javom ispostviti. U Kasevici drami govorna patetika (uspešnosti usposteviti dramskih likova čitavo je uspešna na poverenje jedne, paradigmatična dva. To je, naravno, dala uspešnosti lika - Blagovesta, koji pavi protagonista **Kuruzelove** drame **Zavodje** nastale 1913. godine, postaje "informativom duha stolja" jer su "događaji historijih ljudi uspešna na njegova lica." I tak kad bi se postatilo da će Kaiser ostati dočepan dramskosti postavlja na ekspozicivna da će postatiti jednu u dramske pozicije vru razvira vjeru u nedvolika buduću teatar koji postavlja dru-



Predstava je dobra, vrijedi je pogledati pa makar samo zato da bismo spoznali temeljni paradoks novijeg hrvatskog glumišta: što je veći kapital dramskoga predloška, to se bolnije postavlja pitanje kako ga na pravi način potrošiti na suvremenoj sceni

Na to nova, bolje shodna, prebruba se poznati Kasegov pesnikar. Popredanje, predstavljenoga Njagajana udaje poljaci Njereja iz Armeje opas. Kasev izvazima ekspresionističko govorno pastetika koje je pastetofra nam vrlo u svoj dramski tekst. Kad već dramski pastet na svojoj ekspresionističkoj pastetici opaznimo, tada je samim naslovom i vlastitom opazdama (u redakci) Sadržaj opetla potetika neutraliziran anolom, danas jedna razumljiva pastetika: prve potetike dramskog stila. Ipak, sve se to trebalo objasniti glazbeno. Mije bi bilo dovoljno skrozati u case.

U prigeni nastanka Kassiope drame nastaje životna priča i potetika teperodnog islaganja osobne trauze porodičijedina nije mogla biti drugačije shvaćena nego kao jedinstveni signal nepodnošljivosti visoko poljoprivnog estetičeskogizakazivanja. Zahvaljujući ekspozicijama pisanj Novoga čovjeka stajao je na evropskoj književnoj sceni. Psotologije mogle koje su na psotologiju drevne Novoga čovjeka lida su, nakabali, mame dramskog, a vile reatititnog tipa. Ekspozitivistička drama svotila se na borbu ideja. U tome smislu je i Georg Kaiser - kao jedan od najznačajnijih dramatičara svoje

smije i svoja djela, koji je umro do 1933., godine kad su mu djela zabranila i spali: nacisti, objerivo više od pedeset dramsa, dva romana, velik broj priča, epigla i pakotice film: dječja scenerija - čvrsta bio veliki manipulacijski izum idejama, odnorno šarlatanstvo, kako su ga zvali neki od ljubomornih kolega. Ali je po **Bahr**u impozantniji govorno i stilsko, a ekpresivniji su izmislavio izdava, tada je književna i kazališna zrada prve polovine dvadesetog stoljeća u Njemačkoj bila najvećim dijelom umjerena na smislu ekpresivnosti: kritičar koji je na čelu glazbene **Erzeta Deutsche** nabijedio u svojem kazališnom fotografiranju grubitar **Rochus Gliese**, Psihologa lika bijelo se zamagljeni evolucionar čuvstva ili agran ideja, pri čemu se ove dođe namjerno grubo prirodu logično između stvari. Redukcija praksa vezane su ekpresivnosti tekstuve toga vremena poput **Tolstoj**ovih ili sekah **Kassner**ovih drama, dekompozicija je književno djelo da bi stvorila ono što je redatelj **Jeanes** zvan "navim paritetom", a **Welchert** "trezom, ekskluzivnom vjercu". Bijam Abstrakcionizma putuje općim mjestom svih intelektualnih strojova, pa tako i nar šimad, a malim kazališnjem, govori o umjetničkom "udatvanju stvari", pri čemu svakodnevni predmeti uokmaraju u apstraktnu formu, bez praktične svrhe i poželjivosti, uključuju u duhovna svijeta. Novi, apstraktni privlače redatelj-scenarij poredak upotrebljavaju se u zvezi i trima pojmovima: **Transmutacija** kao analitičko izviertje objektivne stvarnosti, **Job-Demonik** kao dramaturgijska preoga bez koja gljedačstvu pruža mogućnost doživljavanja kroz doživ i izlučak paradigmatičnog lika, te, naposljetku, **Stuhneness**, pojam koji je u zbiljku postava nepredvidno prenosio dramsku ideju u nitnu vodredu radnje koja duhovna stjepe na kritičnome putu protagonista. I sad se možda zgaditi samo ove to spomenuti: Jednastvoro stoga što ostavlja zatečen konstataciju: uvlače kritičkoga Govedić koji kao bitni pojmovi zagađuju postavu drame. Ne mogu biti **Wittgenstein** upornog nepotrebnosti nasuprotist predstave, po čemu jay je obito zasmetala dramaturgijska postaja koji ne stvori jednako likanaka, nego više sefam vokalno, svako u svojoj dramatskoj mini-opelini. Kasnera, meba znati da je **Kassner**ova drama **Od putu do postea** školski primjer **Stuhneness**ovog Ekspresionizma (Ubevi, ali i kritičkio koji se naslanjaju na **Bubers**ov filozofski bio je priljzno slahen: stihio odahnu prvih trideset godina svojev stjeblja. Hrvatski je kritički odstupak madačariti, tekloim malim primarolika postavljanje ekpresionizma u dramatski dramskoj literaturi, ili ga je silako ugledacivola s avangardizmom. S druge strane, **Stuhneness**ovim **židovština** tuje prešlo se s domaću na izumetno sponu. Uzeva ove tu i obzi ne bi se trebalo bičakati radi neki kazališna izumetnost profesionalna sudben s **Bubers**ovom retron, ne





uipje prepoznati temeljne jasnovske obilježje Kaiserove drame - gremda sadržak nije terak jer je riječ o dobro odgojenoj mladi koja je u cijelosti uređena u znak dušnog politovanja prema društvenom predstici. Žvač paradoksalno. Ali molila su u prednosti gledatelji koji su manje znaju. Ali molila su znaju o Kaiseru, dakle oti koji su postajali Baletičevj predstavi kao gledatelji koji nisu posebno ne običaju, već samo čitaju što će se dogoditi na sceni. Nema samiraj na posmatci se događa srećna, dobra predstava. Baletič je najviše kriv za moćni nepopisni lovkač je pred čitavom karakternu javnost terak koji u sebi nosi značajnu kapital društva grada, potraživo se stitirajom odahura u autistični problem vremena i stitirajom odahura u otviri koje je nastao, potraživo se dovodi pred daruhalja nagibača publika čitja koja se, prigodom poznavanja u režiji Otta Fahrenberga na mizerabnoj sceni teatra Kammeroperle gledati Bertolt Brecht i Rainer Maria Rilke, gin čemu je Rilke utro stvar bez prijatne pitulaj-je odgleda još dva puta. Muzikalni režijom postajak na koji se, naravno u skladu sa zakonitostima Sturzenemundove odliča Baletič, nije pritom nikakva novost. Stvarila. Baletič se "držao knjige" vili od Fahrenberga koji drame 1917. godine nije politivao autorov princip podjele drame na dva dijela, nego je odlično ozračiti kazališni stvarila nešto kasnije, nakon prijava u obiljež. Ključnigra. Sjeverna da kasnije rima. godine Gospodnje 1999 u Dramatičnu kazališta Göttinge neće spediti Rilke, Serna Baletič je bilo paterika da koje me je zapravo stala, oblačiti hamuram. U to je svrhu upotrebljen video u asocijaciji na crtanu filu, te glazbeno postiranje prijava. Sadržajati. **Mladen Tarbuk:** i drabi sikon glazbeno-dramski smiranjurajma (prijava) u kampaniji. *Frans Nijem* čija potaknuta kaligandim, ozračjem građi apatratini teatar glazbenih odnosa "stvari" harmonizacijom odnosa i duhamenizacijom upadna u ljubavnu (traku-tu) mogla je ovom prigodom biti bolje

ukorijeniti. Čini mi se da je velik dio publike glazbu shvatio samo kao puhi, goli signal. "Eto, smiraj". Ako je signal trebao dati gledateljima na znanje da dramski pomisli Kaiserova teksta u takvim trenutcima drame pod navodnike kako bi poticali suvremenu potisku, tada to u većini slučajeva nije potilo jer neki ljudi ne čle, a neki su previde mladi ne nemaju zloga smat na kakvo se estetiko i politicko gonio polio ekspresionistička dramaturgija u prva dva desetljeća dvadesetog stoljeća. Pa kako će onda staviti pod navodnike nešto što sa njih ugled ne postoji? Ipak, i bez povratnih akcionoga u Kaiserov tekst, Baletič se uspijeva izvigniti publici, posebno u ovom dramatičnom postajama u kojima je scenografija **Giovanna Tedeschi** očigleda prvim dijelom predstave znatno optimizirala razna funkcionalna razmatranja. Izahula, najzaprje je sapro prazir u krikama koji daje najviše povoda za trađenje spojaka u hrvatskoj hrvatskoj i na ova usta zavrta ravnoga **Kreška**. Konstruktivna ne odviše uvreštivaj prazir u toa breake knjige, izgubilo je naoh gles sa čitri što se nije toliko odanilo na mizerabnoj razni, koliko je razmatralo općen. *Kisavom* dajom, pogotovo one gledatelje koji su molila vidjeti stike njemačkog umjetnika **Otta Dix**, njegove breake potrebe. Ali, prazir-je i silela (stika) širavosti zmeđu nogu stila sa kojim u kasnijoj jezi rima izahula. **Kermana Kesten**, koji je opazio Kaisera kao umetničkog crvaka, gotovo prizemnog, kojeg se moglo lako zamisliti na običnog građanina da ga nisu odavale "od ludaka", savršeno pagada bit dramaturgije velikog njemačkog kazališnika sikonog spojevima njegovog kombinacija naturalističke teme i ekspresionističke kolizivne prevreda, programirane rime u Njeme i osobnog pesimizma dovodeći do potpunoj publici Rajeje, modernaj tematizacij horbe meilaj i ievakog člemera u klasičnoj dramaturgiji u čijem se masovom središtu nalazi **Platon** (Ističen 13. listopada 1999. godine u razlogom teatru oko tri stotine trauca

**Mokrovićev prijenos glumačke energije na gledatelje je elementaran, rekla bih jednostavno snažan jer iza njega ne stoji previše razmišljanja o metamorfozi dramskoga lika u sklopu ekspresionističke dramaturgije ideja**

njemačkih mrtaka daga, Kaiser uspijeva svoi stajaj izahula na politicki raznu, duboko uspijev da je kao jedan od najcjepkajih dramatičara svoje zemlje izahula jer "ima veću čleavnu prijava nego nego prijava zadržani". U jedanaes zapisa Kaiser se prijava neobuhvać događaja koji ga je potaknulo na stvaranje drame *Od jutro da poroci* Nijeme, pri pogledu na starog, čitro ne had bogatog stitbenika banke, dramatičar počine izahiti činovnika kojim se pada na pamet ukurati kreditno pismo i uspijevo Kaisera otpustivati u Italiju. Nakon velikog uspijeha drame *Von morgens bis mitternachts* u uvodevaju The Theatre Guild u New Yorku 1922. godine, ta se Kaiserova drama, uskorak na osnov knjega iz Amerikanci prvi puta uspijeva shvatiti i prihvatiti europski ekspresionizam, prevela na Broadway. U ovom čitaju njemačkog dramatičara Baletič se mogao odličiti izahula dvaju stvarnih mogućnosti za tamaranje te drame. Jedna mogućnost je potraživo se savremenom shita-vajem u teku razlijeđe njemačkih ekspresionističkih reija. Druga mogućnost, koja hrvatskoj ukuravio čitro ne manje legitimizom, mogla bi se isvesti na tual da se Kaiserova dramaturgija vidri ljubom. Redatelj je zapravo dubar posao koji ne odobri ipak ne može odavati Molita zato što je prvele opteran pa, uspijevo da krime u rima jedne mogućnosti, potaknuta porajatiati ono teku (paterikno, politicko) s ovom (stika) harmonizacijom, spojitivati, a da pritom i sam nije čitro koji je mojer najbija. Kapital koji miruje ne može se ploditi. Baletič je u Kaiserovoj drami prepoznao veliki kapital potakniti ga u hrvatsko kazalište kao u hrvatsko. Steta što se nije odličilo na teku mala razmatranje estetiko izahula. Ali to zapravo nije problem režije - jer ona je dočlečno uređena. Tu je vili stvar temperamenta.

**Sekle Pečević** je teatrolozinja iz Zagreba



# JUNAK (N/V) AŠEG DOB(R)A

Piše: MARGO KOVAČ



Dokako da Predsjedniku preporučujem, kao savjetnik za kulturu, što bi vrijedilo pogledati. Rimem se, kad već ode nešto vidjeti, da se ovaspolaži. Ljudi često nemaju mjeru, pa kad Predsjednik dođe, počinju mi iznositi probleme.

Flutko Vitez u 57. obljetnici, lipanj 1996.

No, da nas Predsjednik ne bude zafascinirao kazalištu, pobrnuo se naš Vitez od (B)kragla(g) stalo. Istina, s obzirom na već po(s)lovinu apokaliptičnost hrvatskog kazališta nije se mogao bog zna kako truditi, ne vodeći očito navedenim "bolje oprijediti nego ljeciti", svojom umjetničkom pobrnom ne da sterilizira domaću pozornicu do te mjere da podjeca na operacijske stole. Ne spominjajući Konec svih krivih putev kao skutanom primjer dugelačkog prop-arta (na koji se, by the way, sam autor pohvalio u Globusu da je u skladu Predsjedničkih ukaza jer "Budućeg, to je legiti-mum"), ovom čemo prigodom sarti skompari našuju uspjeha na novo remak-djelo najboljeg (i najmlađeg *Muzak*) hrvatskog kazališnog redatelja.

Ne zadržavajući se mnogo na samom tekstu mojca *Muzak/Skandale/brevi* (naše idealnog na našu hrvatsku neodopagrenostku vertuju *Šopov*ne stvari povjeriti), prebismo čemo se koncentrirati na autoreferencijske elemente predstavu u odnosu na samog tvorca, jeruka iz naslova ovog svijeta, imajući konstantno na umu sve njegove medijske litrpe - vesane na kulturu, sport i sve druge blizne ili samsmarje. Istikom, samo dopuštajući (na računajući uvedene *manjstvene uniformane* trojke upred pozor-nice) otkopčanje uvedenom takrovnu skladbe *Brevi*naših velikih: hip-hop projekta TRAM 11, koje su pomogli paritetli hrvatske estrade *moja* zapamti i zbog konfliktu između dobrih i g. Viteza. Naime, u istu skladbu on su sem plinu (bez njegove dovolje) par *Matev*evih stihova koje je naš junak usvajev-meno smisao na vint. Stvar nije etila na sud, ne ostaje pomalo pod znakom upitnika je li razumna usaglasna ili je pak ovačito konfite-je skladbe odvajanje konte i tjernje urata. Vjerjatno sve potroge, s obzirom na to da skladba ima jednako konfliktu socijalnu notu koja bi mogla umeniti Predsjednika (a kao što smo mi česad mogli dočeto razditi, to nije uloga kazališta).

Nakon toga, *Margo Marković* u ulogu Viteza je kroz program i animaciju publike svojim nar-pomalo neuspjehom ispaženjem uvodi u pred-stava iskustvima junaka da neuspjehom "bolje-vo" ubaci pseudoautentičnu redateljevu do-jetku o "jed jednog Vitezaovog došedi". Taj pseu-dododavni vrt, koji je vjerojatno na primijeti namjenu Predsjednika i još par šajgrija i lje-di s konjugacijom smisla na humor, ipak nije upao toliko efikasno u susretu s publikom nastupljenosti od došedih djeca koje su bila došedno najljepši ili da publika na dvije izvedbe kapma sam je prouzročena. Naime, nemali broj njih bio je zbunjen Markovićevom purnobnom pitajuti zbog učiteljske nagle: "To je taj vitez, učiteljica!" i time neuspjehom skuzu autara dojetke da je on očep(n)užnato došedno hrvatske kulture. Uvodovno ispa-ženjem grafičta 1993 na našto što je, uostati u obzir navedene dopušaje na Markovićevom

Margo Kovač je shvatila konvencije režije na A30 i vizualizirala Schmitz teatru





# Pondra vi

**ИЗДАТЕЛЬСТВО**

## 0 PREDSTAVI IMPROVIZACIJE I I II\*

Na izpitima predstavlja<sup>1</sup> još uvijek nedozrijevši i u nastojanju, a proto je za tečaj kojeg bismo željeli posvetiti, a to je bogatiji u literari, humanističkoj i neposrednoj tvorci, koji izučavaju i distribuiraju govori o vama i prave u kojem živimo, a nama i o onima kojima je upućen. U centru takvog tečaja je općenito glazbeni život, a izvanredno bogatim je grupa općenitih pojedina. Takav tečaj predstavlja i općenito i općenito glazbeni kao i svim stvarima koje sada naše civilizirane misli mogu biti i davanje glazbe. On se na svoj općeniti stupa prema životu i umjetnosti, kao i u svoje osobitosti totalna ljudska, a to su glavni govori i govori, kritika i filozof, glazbe, muzike i paketa, tj. općenito cjelovitosti svih naših ljudskih osjećaja, koja se uzorci te glazbe u odgovarajućim i stalnim dimenzijama odnose. Posledica takvog izučavanja je možda glazbeni ekonomski,

To što se studenti glase u našoj podzastri, iznerviraju odgovore političara, a vrlo malo govore, ne znaju da se radi o predstavi i imaju samog najčistije nepredviđljivog i jedinstvenog fizičkog trzaja, koji se iznerviraju potpuno nezavisno iznerviraju sredstva, gdje su individualnost, karakter i odnos slično u drugom planu. Iznerviraju u našoj podzastri potpuno političari, govoreći u svijesti o potrebi iznerviraju i odgovoravaju odgovorima glazbenika iznerviraju političara, i to dramatično odnosa

\* Tekst izlazi Beban na koji podnosi: Otkrivenje Proroka objavljen je u svetlu duhovnog svetla i u Svetoj, Gospodaru na pravi način istraživanja, in. 4, Bebi i in. 1978.

1. *Skupština* je javna agencija posredstva iz oblasti  
posredstva nekretnosti pokriva strukturu plana i godine  
ANU Zagreb, prikazuje u izdanju od 4. do 7. oktobra  
1994. godine na Internet stranicama i Strde na Internetu i  
Internetu posredstva iz Beograda, Skopje, Podgorica, Sarajevo,  
Kijev i Moskva.

Oste se polidromu izlila, a letosni sravnost 1973.  
godine, predstava je do sada odigrala 2 puta: na EPE-u,  
na predstavi Bona 2000-a-e teatro 879, na predstavi Bona  
sveobitna a Bona 80.

prema tijela, i pokretu od onog koji je obično prisutan u našem tijelu gdje je pokret podržan, uvijek u službu tijela i nije doveden do izraza.

Što znači da je pokret postao izrazan, tj. namjerno sredstvo glumačkog izražavanja i kako se osloboditi u muzici, i glumačkom izrazu spajanjem namjerno tradicionalnim sredstima i životnim iskustvenosti?

Radiši puzanje, kojeg je rezultat i ova predstava, temelji se na utjecajima, kojima je postpostavljen međuprostor duha i tijela, on nastoji objektiviti i eliminirati kritičkano podjelu (svjeka na duh i tijelo, koja se sa mnogo svjaka točaka podjela, uvijek ili uvijek, i danas provlači kroz izraz i izražaj i koja je, po mom dubokom uvjerenju, sigurno jedan od uzroka "mutnog teatra")

U toku tog suznog procesa stalno je prisutna spoznaja da se tijelo i duh, intelektualno i emocionalno, racionalno i iracionalno, duhovna težnja i kulno zadovoljstvo dvije suprotnosti u stalnom disonancijama.

Belkula



odnosi, u kojem se jedna prevrtla u drugu, u kojem se one međusobno nadopunjuju i u čijem se rasponu odigraju čitavo čudo ljudskog postojanja i življenja. Jed, u fenomenu glumačkog stvaranja, kao i u životu, njih je nemoguće razgraničiti. Ili jednu od njih na račun druge savjestivo ih odbaciti. To znači da istraživanje u ovom radnom procesu treba neprestano pretpostavljati činjenicu **tjelesnosti duha i duhovnosti tijela**.

Ako je pokret u hatarjsko-antropološkom smislu preobran govora, treba mu u izrazu pokušati vratiti onu duhovnost, elapsivnost i značenje koje je imao u vrijeme prapočeta stvaranja teatra, kako u životu tako i u cirkusu, kada je uz zvuk i krik bio i jedno sredstvo spajanja stvaranja i komuniciranja, isto tako treba uraditi i ovištavanje iskazne i komunicirajuće značenje pokreta u svakodnevnom životu gdje je ono i danas još uvijek prisutno i neminovno u svakoj ljudskoj životnoj manifestaciji i situaciji, tako čisto prikazano i nesvjesno sredstvo komunikacije i razumijevanja. A upravo fenomen glumačkog stvaranja u ovom radnom procesu i izrazu kao rezultat tog procesa zahtjeva objektivizaciju, razlikovanje i odvajanje i našo stvarnih i nesvjesnih značenja našeg psihološkog života.

Stvarajući proces sale na glumačkom sadržaju u smislu utraživanja isključivosti pokreta i pokreta kreće se u tri određene faze: prva faza na impregnaciju sa temeljnim asocijacijama iz svog iskustvenog, spoznajnog i emocionalnog života i analize impozitivnog kroz odgovore zbog objektivizacije istrenog. I druge faze, istraživanje, također stvaralački proces zahtjeva studijsku jednoličnu fenomenu ljudskog pokreta. Što to znači? Stvarno sečenje od objektivizacije istraživanja i spoznajnog subjektivnih i objektivnih, apstraktnih i konkretiziranih, vrt-

nerakih i dramatičnih vrijednosti i kvaliteta pokreta u njihovom analitičkom odnosu i stvaranju, što opet omogućuje analizu epistemskog ljudskog pokreta (čisto misli, gerie, kreiranja, poliranja tijela, tj. bilo koje manifestacije pokretom), izrazno od psihološke, biološke i fiziološke motivacije i situacije u kojoj se određeni tokovi nalazi. Na taj način spoznaj se tipologija pokreta, njegovi strukturalni i arhetipi, podjela faza talnog stvaralačkog procesa sama je struktura racionalno-empirno prepoznavanja i otkrivanja i racionalno odobrenog iz impozitivnosti i prije navedenog istraživanja.

Rezultat te strukture i psihološkog istraživanja pokazuje se kao mogućnost stvarne, višestruke i direktno glumačke ekspresije pokretom, tj. **pokret je postao izrazan**.

Jedna od mogućnosti svakog izraznog pokreta, ako da maksimuma potencijalne njegove ljetne vrijednosti, jest da on postaje **znak**, tj.

Play DMC



nezaposredno i prepoznatljivo komunikativno sredstvo.

Značenje glumačke izražavanja znači **poznavanje**, **poznavanje** **izraza**. Idejno prevrten znak izraza pokretom polivalentan je, on komunicira na racionalnom i emocionalnom planu i izrazu jedno, pa čak i više istih ili različitih asocijacija kod svih gledalaca.

Strukturalno kojim se određuje mjesto znaka u predstavi, strukturalno znaka, tj. izrazivom predstavi, znake mogu biti bilo koji sadržaj, a da on bude čitljiv, prepoznatljiv i asocijativan, baš kao da taj sadržaj prenosi govorom riječi. Znak pokretom ima svojstvo interpretacije riječi, rečenice, misli najzanimljivije govornika. Da zna u jednom smislu i prednost nad riječi, svedeno prevrten znak, izraziv na predstavi, znake komuniciraju sa svim mogućim gledaocima svakog vremena i prostora, jer nosi u sebi mogućnost da izrazi svu bitnu ljudsku egzistencijalnu pitanja, stvarje i objektivizacije, odnose, situacije i događanja u svakom vremenu i prostoru.

Izraziv pokret - znak ima prednost pred govorom, jer ne nosi na sebi psihičnu bazu biološke i na govoru bazu različitih jezika koji nemogućnosti komuniciranja.

Činilo mi se neophodnim nastaviti istraživanje i saditi u tom smislu ne samo u teatru, nego upravo na AEU sa strukturalna gluma i gozine, koji još nisu sasvim objektivizirani i razlozjeni: tradicionalnim sredstima komuniciranja i izražavanja.

Sjedinje predstava u smislu daljeg istraživanja će svakako biti na određenoj tački, to će biti glumački sadržaj koji uključuje i sve ostale sredstva glumačkog izražavanja. Ne negira čisto jednako tako istraživanje mogućnost izraznog govora i polivalentnog znaka govorom, to znači i jednako izrazu ekspresivnog govora i pokreta.

Uključenjem improvizacije u radni proces akcenti su nastali i u sklopu pripremi rada na odvijanju glumačkog sadržaja koje iziskuje na istaknutoj metodi, nego upravo, opet ponovljen, na savjetima stvaralačke misli i samokritičnosti. A koliko u predstavi ima više receptivne i stvaralačke misli svakog pojedinog sudionika, koliko je svaki sudionik upravo kroz predstavu i njemu sadržaj iznenađen svoj i svojedobni odnos i stav prema svijetu, toliko se predstava više približava intelektualnoj kreaciji, toliko i sama predstava postaje bogatija u osposobljavanju svijeta, grupe koja je stvarala. A to je putna od bitnih postpostavlja teatra kojeg bismo željeli.

Raditi u tom smislu sa studentima gluma prve godine, nametnuto se potpuno sam od sebe i sadržaj naše predstave. Naime, u toka

velikim veseljem i iskrenom radošću igre i stvaranja Improvizacija II, kojom se odnosi i situacije utroha podmetanja, podvrgavanja, nadmetanja, nadvladavanja, final-udaraca, predbacivanja, nadvladavanja, dalje na dominaciju, nadvladavanje jednog poma drugom - poražavanja, usvajanja, dovode do apsurda, svode na nove klasične dječje igre i infantilnosti. Usmisli smo od njih porođaj, zvezdino i iskrenosti sa ovom našom potpunošćinom fantastičnosti.

Kontrapunktom između Improvizacije I i Improvizacije II jednom nadareno mladima i ulaznom predstavašom dolimo poput dobrog starog klasičnog do znanja namjetati, da bi preko tog smisla izmislili sve-je toga i stvorili i da još uvijek izmisliti u agresivnosti svijeta. Izgleda smo napredni svega želja i igra u moguću želju svijet u kojem čovjek zna i može nadživjeti ove naško anizma, stvaralaštvo i stvarne. U najboljem trenutku rada na našoj predstavi, kojeg je jako se nad približavamo kraju bilo sve više, smisao "bati glumac", tj. "trajati kaka-



IZ FILMA: MIMODRAMA  
KOLIKOVANJE NA SVJETLO



Prva izlaska Arhitektura

početnih improvizacija sa prvoj godini gluma, te diskusija i rasprava na osnovu improviziranih, pokatala se kao dominirajuća prepreka u radu grupe nemogućnost imitiranja, nesrazmjernosti, talenta, nesvojivosti je jedan drugoga, netrpeljivost, laž, iskupivost, i kao posljedica svega toga niski udarni i samoo agresivnosti.

Takvo stanje u grupi Miskolcu je usprkos svako potencijalnoj misli, nametnuto misli i izgovorima, opetovanošću stvaralaštva i stvaralaštva čina. Stvaralaštvo čini se da takva situacija u grupi ne smije ostati, da je se na bilo koji način mora nadolaziti, svjesna činjenice koliko je to stanje u svim oblicima prisutno i uvan grupe, u svijetu oko nas, u svijetu u ulici i uvan smislu riječi, nastojala sam tu prepreku, način što je raspravama razmišljati namo uspjeli nadolaziti, prebricati u glavni polietatični stanje na našem savjetu kolegija usprkosnosti svetskog pokreta, nastojala sam to stanje svijeta i njegov odnos unutar grupe utvrditi temeljnom preokupacijom u glumačkim radovima.

Razgovor u raspravi, usprkosivost toka izgovora, izgovora postavljanje u svrhu unutar glumačkog sadržaja onih ljudi koji su bili u svrhu u diskusiji i prevrću.

Takva tog rada djelotvorno smo već uspjeli nadživjeti te sredstva stanja i situacije unutar naše grupe, tj. grupe ljudi budućih glumaca koji bi prije svega trebali biti toleranciji i misliti ako žele dobrobitno govoriti o sebi i svijetu, koji bi prije svega mislili moći međusobno komunicirati ako žele komunicirati sa budućim glumcima. Nađajlje se svijesti i reagivnosti posljedica takvih stanja u svijetu učinili smo se

bitno", bio je dosegnut. Bio je to pravi ispruženi stvaralački proces, kakvog mi ne bismo bili u mogućnosti postići, a zbog kojeg smo ako ga nema, ako je polietatični, što se tako čemo u našem teatru događati, duboko nesretno i nesadovoljno. Početna misli i nemogućnosti usudile su namo nekog vremena iskrenom radošću igre i stvaranja, što smo vodili predstavašom, predstava je sada ispružila nam i pomagala nam više nego mi riječi, a to su najdivniji momenti u stvaralačkom procesu. Uspjeli smo nadživjeti sebe, momente iscrpljenosti, međusobno se voljeti, pomagati i polietati, uspjeli smo činiti namo nemoguće. Pokazi su postali intenzivniji i zabavniji.

Da li je moguće te izmisliti trenutke prelaziti na sve vrijeme probav-ja, na sve vrijeme življenja teatra, da li svako vrijeme rada može postati u najbolje vrijeme, bez obzira da li se radi o prvoj novoj ili staroj glumačkoj radnici? To znači nikad ne stati, uvijek nadolazivati, ubijati, još bolje. Ja sam uvjeren da je to moguće i koliko je više takvih trenutaka bilo u našem radu na predstavi, koliko je više svaki sudionik ove predstave osjetio, ojačao i otkrio takvih trenutaka, toliko je on sam bogatiji i sretniji, toliko je predstava više njegova.

Da li ćemo nastupiti, ali ćemo biti djelotvorni i u trenutcima dosegnuti smisao našeg posla i života - tj. izmisliti se kroz predstave i svijeta u procesu rada, a ne na rezultat - takvom znanju obnaviti leđa?

O pedagoškim znanjima tog rada ne treba govoriti. U svakom slučaju reagivnosti rebo moguće je promijeniti u napljetnostima smisla i teatra. Ako se izmjeniti prethodni sada rezultat neće nastati sam po sebi, a izmjeniti prethodni sada smisla na našoj prvoj ispoljivosti putuju fikcionalno i dubokom angažiranošću, raspravi i izmisliti i onaj kada se

to čini apsurdom i nemogućim, ubrati od neke probe nepredviđiv i osjetljiv događaj i dodiruje, dovodići nepostojanje sebe i svijeta u susret u pitanje, da bismo se upoznali i osjetili postojanja i boljina osjetivost kakvom bismo mogli biti. To osjeti reći se sa rezultat, nego osjeti vjerovati u rezultat.

5 druge strane, stručna, načina mišljenja i izražavanja u taj predstavi je preporuka za svašta drugo nego glumačko izražavanje od grčke komedije, socijalističke buržoazije, komunističke del arte preko Shakespearea, Moliera do Becheta i Janesca.

Ako je jedan od temeljnih postulata u izražavanju takozvani i ne nač, potražiti u na stih, u smisao obaziranja glumca naistič sebe i svjetla postaraju jama putarja i na zadovoljstvo se odgovorom, onaj je

opredijeljen smisao Akademije, koja bi trebala značiti vizualnom emocijama u naštastima ljudi, a naziv "akademski" trebalo pota devolucije (zbog metrike, formula, klišea i mrcaputa) bio bi nevoljnim. I ako je točno što Herbert Marcuse kaže: "Vrijeta koja je u sebe sigurna, ali se biskupija", onda treba još mnogo vremena ispitivanjem radom, analom daljnjim osvjetljavanjem i razmatranjem posmatra da bi naše sklonosti koje za još boljim izrazom u naštastu stvarnost. Našim se u vjerojaj da ćemo utrajati.

Predstavu su osmislili Tara Tima, Nada Gucelić, Vedrana Šandorović, Marijan Jerbić, Darko Soča, Tomislav Štriga, Mladen Vastar, Daljko Valentinac i Dinka Bolan.

## Fragmentsi o Pozdravima "Pozdrava"

(...)  
Osim nekih načinskih stavova, Bobanove nije raspolagala nikakvom općijom idejom o tome kako da realizira Janessov tekst. Cilj zapravo i nije bila predstava već redovnih sastanaka nađ sa studentima. Svaka proba, svaka nova improvizacija zbivala je u istovremeno novo mogućnost i novi problem. Mogućnost za taj pregovaranje, osim privlačne ili odbojnice. Odluka o tome Bobanove nije donijela sama. One su rezultat zajedničkih diskusija svih učesnika. Kad tekmo zajedničkog odabiranja ne bi bilo, za Bobanove bi bio potao bio besmislen. Ovo nam upadne vodi do prvog načina kojim se Deca Bolan u ovom kazališnom poslu rukovodi, do pojma "kollektivnosti".

(...)  
Pojam "kollektivnosti" u slučaju Bobanove postaje jedna neka osobina koje ga ipak razlikuje od općinijeg shvaćanja. Ovdje se prije svega znači demistifikacija shvaćanja procesa, ne u smislu odsutnosti onoga koji vodi i koji upravlja – u slučaju Deca Bolan njegova rukovodila uloga je običajna, već se prije radi o tome da rukovodilac pred drugima, ovdje pred studentima, misli ne skriva, već ih od namjera koje ga u poslu rukovodi, preko vlastitog mišljenja o centralnoj ulozi, pa do vlastitih slabosti i dilema do kojih dolazi u toku zajedničkog rada. Kollektivnost na taj način preventivno znači osiguranje objektivnosti svih učesnika. Diskusija time postaje sastavni dio probe. Važni zadatci rukovodilaca stoga se uprave a posmatranju takvih diskusija.

Rješavanje smetnji koje upravlja glumca u realizaciji određenih zadataka ne pripada se vremenu, već se ona nastaje ija bodnje upravlja osredniti, a zatim i ljepoti, i to prije svega kroz nađ u podršku svih ostalih.

(...)  
Janessov tekst postaje je kao model za improviziranje niza dijaloga u kojima su glavni nastojali iskoristi sve mogućnosti frazeologije svakodnevnog komuniciranja. Našastima sabranjem odabrane fraze ulazi u u predstavi kao improvizirani dio uz originalni Janessov tekst. Time je u predstavi eksplicitno uključeni i jedan dio individualnog (i zajedničkog) iskaziva samih učesnika. Takvi uključivanja vlastitog iskaziva, eksplicitno ili ne, morale bi po mišljenju Bobanove biti sastavni dio svake, pa i najosjetljivije glumačke probe. To ona naziva "kopanjem po samom sebi" koje za nju predstavlja jednu esencijalnu stvar svakog nastupnika. Ova ideja naravno nije nova i ovaj je objavljeni kazališni činjenični dokaz da se, dijalozi mišljenja Bobanove ili ne, da je to isto tako i da je uvijek tako bilo. Problem i razlika javljaju se, međutim, u samom procesu rada s glumcima ili studentima, budući da je na rješavanje takvih problema, koji su uvijek manje-više psihološki naravi, potrebna izuzetna osjetljivost i smisao nastavnik da a pravom trenutku napravi pravi potez i usmjerni studenta u pravom smjeru. To "kopanje po samom sebi" približava nas nađje i pojma "proživljavanja" Stanislavskog, a onda preko njega Grotowskog i Barba. Sličnostima koje po vlastitim iskustvom priznaju spadaju u vidokrug interesa Deca Bolan, ne kao neposredno opasani učesnici, već kao intenzivno proučavani vrata inspiracije.

Vlado Rindić

Fragmentsi iz teksta *Work in progress* objavljenog u Prologu Br. 21, Zagreb 1974

## Eugene Ionesco o predstavi Pozdravi koju je vidio na Dubrovačkim ljetnim igrama 1974.

Jako sam sretan što sam došao u vaš grad. Već sam se s vama opor i komedije, nego i jedan komedij u stvari jedan dramu iz akademskih igra, koja donosi tragičnu nešto samom činu, i jest potpuno novi stvar. Mi smo u posljednje pokušali to što je dalje moguće u teatralnom izrazu i došli smo do tog cilja, i spregom da smo uspjeli učiti jedan određen lektor. A sada su nastupili i Ionesco koji određujući način naše izjave, nove vrste glumstva, nove lektora jer to nije bilo samo komedija, komedistički igra. Igra je u činjenicu – komedija koje ide prema osjetivom poju ljudima i neopoziva sebi vjerodostojno u koje mi spregom i u koje spregom naša načelnje. To kazalište je eksperimentalno i demistifikiralo sve vjerodostojno i u tog metrika koji osjetivostima utra-

nost. Izjed koji čine mnogo to istovremeno pripremanje koduost, osjećaj koja neke stvari više su zajedničkog i demistifikirano mišljenjem. Komedij, koji sam glumio rukovodi je gospode Boban, a igra je od to izvanredno glumca, koji su prethodni i budućem i istovremeno jedinstveni teatralni ispaizacija. On su u našu izjave bili i komedij i komedij i glumci i osjetivost su izvanredno teatralni kazalište, uz pomoć muzike, postavljanje... Prepoznali smo osjetivost kazalište naše izjave vjerojaj. Amte su glumci igraju se osjetivost izjui. I još jednom izjave gospode Boban i Dječji glumci koji su učili do to drude i napravnih izvanredno prethodno. Izbjelo bi da smo prethodno došli u Pariz kada bi francuska publika bađe shvatila i prihvatila što novo izjui.



OK (O) SEKS  
UALNOSTY





Od teksta do subjekta.  
Preduvjeti pisma i diskursa u ženskom rodu

Joselyn Ffow





**Tvrditi da seksualnost žene postoji samo u odnosu na seksualnost muškarca i da funkcioniše shodno istim pojmovima kojima se razmišlja o muškoj seksualnosti, znači tvrditi da, kao što nema vlastite seksualnosti, žena nema ni diskursa koji bi joj pripadao**

opetite  
Mary P. Matti i  
Ann Hamilton

U kritičkom odgozaju koje objeđi namjera nam je analizirati postojeće odnose između aktualnih metoda kritičkog pristupa (u jednoj stijezi strukturalizma i semiotike, a druge prirovnostne) i njihovih eventualnih promjena na teorije koje su napuštale baze, a kako bismo vidjeli koliko te metode odgovaraju da kakvo svojstvo baceju na pismo specifično ženskoga roda. Odgozaju a pravi tvrditi - kao što je dio američke kritike sada sklon činiti - da je sva pisana riječ žena jednako i pismo specifično ženskoga roda. Te specifičnosti valja tek dokazati. Čini se da su analitičari koji su se uputili istraživanju, u tom smjeru da sada skretali na istraživanje, traže se izvodi iz semiotike, leksike i metaforičke oblike što bi u prvoj smislu riječi bili specifični za žene (npr. istraživanje Mary P. Matti) nastupit oblicima kojima bi se koristio muški diskurs. Ne samo da se rezultati do kojih se došlo vode na statistike koje je teško komentirati a da se ne upadne u diskreditaciju tumačenja, nego su ti rezultati i neovjerljivi utoliko što takva istraživanja ostaju upućena u vladajuće simbolične diskursi -

diskurs koji je, kao što ćemo vidjeti, u osnovi muški - koji ta istraživanja su napredno ne teže oporiti, pa čak su doveli u pitanje. U potrazi za "masovizacijom" ženskostima, takve analize ostaju površne jer ne daju samo izvorne jezika, njegova topologija (na putu se "U kojeg mjesta govora") te drže da je dovoljno analizirati površine (leksiko-semiotičko-metaforičke) posljedice dubljih lingvističkih sadržaja koja ostaju u taji, a riječ je o sadržajima što obavezuju pranje izvora ženskoga diskursa. Upravo se na razini tih sadržaja odvija diskurs, bilo da je govoren ili pisan, kao što se na toj odgozaju i troška diskursa ovog ili onog roda. Utoliko postoji razlika na koji govorimo žene, što se drži jakim razlogom u prilog ženskom pismu, onda sadržajima njegove korištenja valja tražiti tako što čemo se vratiti izvornima, kako bi se smislilo način na koji smo funkcionirali. Žena govori i pise, ali pise li (i. meće li pisan) razlika?

#### Pismo u ženskomu rodu / ženskoga roda

Da ne dostaje biti ženom kako bi se pisalo na ženski način, dakle na različiti način, svakodnevna dokazuje sva ona napisa što ih pisa žene. Teme analize, preokupacije, pristupi bez sumnje mogu biti različiti/e - teme o jeziku, koje se bave jezika, pisma, novele, romanu (odbiću književnost posljednjih godina) - ali pismo sime često artaje u temelju nepouznavanja, pa i kada se govoreti diskurs upanje u nove oblike mišljenja, govorjenja i pisanja (kako su, primjerice, danci što su ih žene o drugom jeziku objeale u romanu kojigama i časopisima). Žena umjetnica, epistoličica, kritičarka koja se pridržuje nekoj tendenciji, navedeno, pokreta koji su sebi samim uveli izvrsnog oblik pisma, pise uvijek u mišljenju roda utoliko ne pismući rasprekama u etabliranom diskursu. Ženama, molimo naučiti par izreka: Anne Hébert, Marie-Claire Blais, Monique Wittig, Hélène Cixous, Lucky Bastiaxik - ali još nam nedostaje kritičkih instrumenata kako bi se promislilo, ako ne i promislilo ta razlika, kako bismo odredili gdje i kako se ona odgozaju, da bismo smislili meće li ona, u sadašnjem starom feminističke kritike, odredi-

ty knjive bi bili putovi (a ne tekoni) koje bi feministička knjižica mogla (a ne morala) slediti. Riječ je o nesavršenosti kojemu je strana svaka normativnost i koji tražiti za mogućim orijentacijama nove vrste pisma što bi bilo svojstvena ženama. **Luce Irigaray** stvara putove koji vode u tome smjeru.

Prihvaćajući je pokušala da je konstitutivna subjektu svako vezara uz konstitutivni subjekt kao spolnoga biće. Njegov kompleks, književni, izrast je sama perena u slučaju otkr. konstitutivna falaza, stajati znači, sve su to etape koje subjekt vuče prijeti kako bi u skladu u simbolično i, prijeti bi ih. Otkr. prstap diskursa. Kad god se izdvojenica i lakonovica prihvaćaju kao ben. benom, znači naj specifičniji da je poima sledom govorca i u isključivog gledanja muške seksualnosti. Čini se da se seksualnost i muškost i žena, jednako kao i njihovo biće kao subjekata, nema konstitutivni u terminima književne. lakonovica, govorca/prijetnja u neposrednom perena. Nema mjesta "mušci" koje ne bi upriličilo i marginalnost, pa tako nema mjesta ni za žena. Izneda **Žene** koji tvrdi da je čvrstost u predstava djetet i **Lacana** koji izvještaje: "žena na postoj", "žena nije u otkr. ženi", nema mjesta ni specifičniji ženi a još manje diskursu koji bi joj bio svojstven. Zbog predstava tih tvrditi koje hoće biti zječkama utrine u diskursu seksualnosti, žena se tako nalazi vlastita vlastita diskursa, kao što je već bila vlastita vlastita seksualnosti, vlastita usaglasnog i vlastita buduća. Diskurs i seksualnost tapirne tvore jedno, utoliko što se iste strukture književne za tvrditi subjekta odgovore i za jedno i za drugo. Tvrditi, dakle, da seksualnost žene postoj sama u odnosu na seksualnost muškara i da funkcionalna shodno istom pojmovima kojima se nametaju o muškoj seksualnosti, znači tvrditi da, kao što nema vlastite seksualnosti, žena nema ni diskursa koji bi joj pripadao. Iliena ženska u koji nema pristupa "ne govorim i 'mušci' sustave predobnavlja koji joj odzvanjaju odnosi sa samom sobom i s drugim ženama" (str. 81), kako da nastavi govoriti? Na to pitanje Lacan odgovara: "One (žene) ne mogu što govoriti, jer je razlika između mene i njih a žene". Ne mogu što govoriti jer su im riječi dane a drugom mjesta, govore izvan riječi, pa ih privlače kao već strano. To znači tvrditi da žena ne može ući u svijet a tvrditi prihvaćenog jeta je za njega nije odgovore i jer se za jeta tvori kao neprijetnja ženom, što je predstoji uae que non za svaki subjekt u simbolično i u diskurs. To drastičnije znači otkr. ženi na to da funkcionira u simboličnom koje je muško muškoga roda.

Kada tako čini, postojeca teorija odnosa stoji na sjedi za pojam razlika, to je poima jedino u terminima drugoga i žrtva. Žena je drugo muškara, druga strana seksualnosti, predstoji razlika, one manje, manjki, promena. U takvoj teoriji, žena je "promena" i "manjki" što ite je poima muškara koje su uvijek shvata kao relevantna točka, a žena otkr. otkr. da se kao govorni subjekt književne uplovi u simbolično koje ostaje takovom. Iznem oca. To znači

uvijek ustava tvrditi da u ispostavljenosti diskursa, njena mjesta za drugo diskurs, shvataju na različitim sustavima predobnavlja. Kako bi nadomjestila taj manjki, ženi privlače je ustava izmisliti vlastita riječ i tako stvoriti vlastita pisma.

Budući da odnosa postojeca specifične ženske seksualnosti koja se ne bi modelovala ne temelji naizb. seksualnosti, seksualnost, dakle, koja bi bila nedostajala u otkr. i čvrstosti, prihvaćaju se otkr. na to da njena kao žena postoj u skladu u postojecima razlika od perenosti koji definira muškara, to, pojedinačno, da njene mogućnosti izmisliti vlastitih pisma (ovdje otkr. riječi "pisma" sva njena općitost, stajati u nje i sve oblike govila - postojeca, vremenika, gretika i verbalna)

Upotrebivši teorija razlika implikuje utrakat iz diskursnog diskursa - konceptualnog razlika, jer pretpostavlja da su je izvor postojeca jedinstvenoga subjekta što se izmisliti njega, studenog subjekta koji se mora opirati kao je i Drugi koje bi dopre da nje i koji, dak to čini, utrak u simbolično predobnavlja se izmisliti oca. Razlika je to diskurs i zato što se temelji na književni i dakle, na razni, razna kojima je jamač otkr. Takva teorija zahtijeva isto tako da se odnosa diskursna predobnavlja (muški sustav predobnavlja), da se izide iz razlika razlika i identiteta, razlika Jednoga, kako bi se upotrebila, kako je **Julija Kristeva** naziva, teorija manjki, to kako bi reka Luce Irigaray, teorija razlika. Postojeca Luce Irigaray, koja je nedostajala, dakle se sama temelji teorija konstitutivnog subjekta jer se ustava dake problema diskursnog diskursa tako što govorima govorima promatira mogućnosti novoga diskursa (u sledom koja nove vrste pisma), diskursa ben. diskurs, u kojemu se ben. ne bi više opatila kao drugo, kao ne-identitet, ne-otkr. ne-jedinstvo (koji su pojmovi uvijek u odnosu spon Jednoga Oca, Muškara, Njega) nego kao razlika, Takve je perspektiva razlika pretpostavlja se upotrebivši teorija (osobno razlika i lakonovica koje shvata žena), ne to predobnavlja. Luce Irigaray priznaje, moguće je sustaviti promatira je i razlika, a otkr. na to da joj nedostaje konceptualnih instrumenata koji bi omogućili da se otkr. na put, da nova specifičnost. Pa ipak, moguće je ukazati na neke aspekte koji bi vodili ka otkr. u postojecima dimenziji ben. diskurs

#### Predvjeti pisma u ženskomu rod

Utkr. postoji specifičnost ženi, razlika Luce Irigaray, razgovara bi je valjalo tražiti u području neke seksualnosti ("seksualnog", reka bi **Julia Kristeva**) koja neprijetnja ustava i koju dokumentira diskurs neko nepo putu svadati. Zato, dakle, ne traži za diskursom i pojmom koji bi bili predstoji se seksualnosti, kao reka "govor-žena" (postojeca) koje bi upotrebila konstitutiv između te seksualnosti i nje bi žena buduća. Buduća koja muška perspektiva joj nije poznata. Pitanje se postavlja,

**S jedne strane  
jedinstvenost površine  
prikladnija za muško  
predočivanje, s druge  
višestrukost volumena  
koja bi bila specifičnija  
za žene. Otuda  
Irigarayina teorija  
fluida, jer su žena i  
njezin diskurs bliži  
tekućem stanju (pa  
dakle i neuhvatljivosti)  
fluida nego li čvrstoj  
mreži krutih tvari**



## Pisma berakoga roda i kritički diskurs

Nema kritičkoga diskursa koji bi bio kadar živjeti i koji mogao računati a da ne zauzme sam sebe. Nametnut će nam se sljedeće pitanje: kojim čemo se instrumentima kritičkog pristupa baviti demona kizma je formiran: važno je samo na riječ, riječ koja ima je do sada izumljena, kako bismo shvatili tu novu razinu? Gledao sam stoga opreznog stavljajući - što je prije svega razumljiva priroda - mogu se istovremeno čije tendencije, ovisno o tome je li u stvaritu problematike čest ili rijetki.

Prvi je postupak svjetlosti kritičkim metodama koje su neposredno izvedene iz lingvistike - strukturalizma i semiotike - dok druga tendencija predstavlja psihosociološke postupke koje teži odrediti u čemu nastaje subjekt. Kritičke prihvatljivosti škole različitih odgovara na to pitanje, ovisno o tome da li se upućuje u фронолози или ланговоник мајорде ил пак одређује одговара једна: друга. Из свих тих одговора изабрао сам издвајао две reprezentativne а две divergentne tendencije у одржај саопшћивања а истога постојења: semiotičke а лингвистичке. Писање је сљедеће у којој мери избор методичких и појмовних инструмената текуче анализе одређаје над студиј свих ових пима те је ја могуће изабрати заједно коју би разјелити какву специфичност писма а бераконне роду? Другим рјечима, ова се питање одређаје не само а идеолошким постојењем (јасноћи властите наше инструменте а поље истисивања које ли инструменти омогућава да се наговести) него уопће тако а филозофским утицајима иза нас да се retrospektivno перемисли а филозофским постпоставкама које леже у којима сваке критичке рефлексе.

До сада се већина анализистичких критичких инструмената - а на основу на сам погледу semiotičke а мр "translative" објекти анализе коју трајање на опшм назовима - на једнак начин примјењивали без обзира на намодности сваких форма, а то било да је у автор анализирао био да је ријеч а јам. Овојми стајало јели у томе ли теорија теорија сваке критичке анализе не могу даћи неопходна појма: разлике: она а у оном neutralne (што значи замјенили тјелачице на стајалишта dominantnog дискурса) опшм ланговоник проблематике. Другим рјечима, одређаје а јасноћа, гузавина а ови на одреде што се бие бие. Умишљају тежит као чјелови ентитет који досаје сам себи, критички студиј које се теорија на знаменитим методима - ил методима које би брже таквима бие - као своје извештаје поставља тежит као тежити те постојења нају на коју он функционира, njegove унутрашње структуре, njegove појеве, одоме које се а ојема могу открити. Историјски се разлика примјењује на све таквима а да се не води računa а посебно: одређајућа рјешава постојења. Тако се знаменити пролиат тога улога текста, предмети које а омогући njegove уписивање. Другим рјечима, одреде се све што је у вези са субјектом, субјектом које је омогући njegov nastanak. Analiza не поставља питање а оное што се знавање prije но што је тежит напуна - а упуна та се одговара спољна разлика - него прије тражи у тексту одговарајућу спољну разлику које је одређена на умишљају а површиним структурама као што су ентитетске структуре, лексички избор, повратне метаfore а тоне илјино. Rezultati до којих се долази откривају тако само површине pojavnosti, redjaci podatke koji излажу извајава напављање што ли могуће одређени рјешава знавање. Тако а истраживање сљедећег знаменитог поступак, а свака критика које би била знаменити - јер тражи на самом изразу (ил пак а изразу) одређа ва се на спољном неразликовану што а садржаја јасна, свакога дискурса То знаменитоване дјелује само а

simbolizacijom, prema tome а избору Оца, јамећи да сваки дискурс мора бити кахесантан ил а нече бие. Кахесантан, логичан, један бераконне дискурс ил своја дискурс а бераконне манја моћи одбацили те вјерјавати како ли функционирати другде, сван модела "onto-tes-logos", које је сада једна постојење једна бие, једна Бог, једна дискурс. Ако је могуће знаменити феминистичку критику, она би знаменити морала бие на сван "ekstencij", постојење, знаменити, а то знаменити "која се никада не знајућу а могуће, истовремено а самом себи било а којеј форми. Увijek знаменити" (јтр 75), она би морала бити мјесто а којегмо се разлика не постојења а да се не обана а не знајућу што тако на сван: увик добвен там обанган. Другим рјечима рећемо, не би било вие ру поме ру киев обане дискурса. Чак рати текста, него би се оже примјењивали а једне на другој како ли омогућава да се "оже" а "оно што се опет тј поже-киво структура које поджење извор извор" (јтр 77). Спома тога знаменитија рје је могуће мисли знаменити бјане, једнако као а одређује тежит текста на нека извршивајућу схему које би му била неопходности структура. Неј је вие могуће мисли дискурс а терминима које све поджењава дијалогизација - извор/изворење, актор/актор, код/перкод - а које отапа упуна а JEROME. Тако постојења не мота мисли рећи а бераконне дискурса, једно а моје редукци, утицај нејема. Постојење се отапа на напие Hildegarde Garza као доказе да у бие, као а у изворне дискурса, она отапа што увик измале општење дискурса, нејеме критичке дискурса, отапа што даље измале сваком неја-јерми.

Напомена се даље а биеја је недодјелности а напие-јермост свакога критичкога дискурса које се примјењује на пима а бераконне роду. Како је критички дискурс метајезичан а како тежи структуралности, отапа на сване символотичко а даље, таквима. Утицај сваког спољно објављивања дискурса а отапа јериком које отапа, тежећи своје другог на ехонантну улогу, имплицитно постављајућу да је дискурс могуће знаменити.

Утицај постојења а да је могуће знаменити критички дискурс којегмо ли предомет бие дискурс свјетовне бераконне рода, знаменити бие које ваљају тежити а постојења, истовремено, напаша постојења дискурса које така спољно објављивање дискурса, постојења, даље, које би постојали предмети постојења тога дискурса: "[...] начин на којг функционира njegova граматика, мога njegove дискурзивна фигура, синтаксички текст а јаме, умишљање борбавације, метафоричке мотва, а ... издрже" (јтр 72). Неје ли то ријеч а самоме бераконне дискурса? То ли знала показати да пима дискурс а бераконне роду измале свакоме критичком дискурсу како ли се јавља пима njegove нуба ил стопе а ојеме. То ли такође знала да је пове критички дискурс тежити а бераконне роду напуна а сам бие дискурс а знаменити рода

## 5 francuskoga prevoda Leda Čale Feldman

Из Josette Féral: "Du texte au sujet. Conditions pour une lecture et un discours а l'écran", јервно издање 1985, појасак у 1' autre lecture. Le critique а l'écran а l'ère des nouvelles technologies. Tome II, un. Les Saint-Martin, XVI, 1994.



*neka vrst čuda  
na dvije noge...  
a moj neprijatelj.  
da li te užasavam?  
ja nasmiješeno žena.*

Not Your Bitch? Zašto ne? Čak i dobro zvuci. Prve što ljudi opaze je lica. Tek nakon toga dolazi kontekst, ali on ne mora biti feministički. Čak i muškarac može reći: "Nisam broja kučka."

*veliki striptiz.  
gospoda, dame  
ova su moje ruke,  
moja kajfena.*

U performansu ja te volim... gatašice vođu jer voda osvježava život. Gatašijom postajemo djeca i ta još ne misle o tome šta su, ona tek moraju doći do odluke koja će obijeziti staviti na sebac muška ili ženka. U početku se pridržavamo istih, nemirimo, mali ljudi, no u nekim trenutku ipak moramo pokazati što smo - a različiti smo. Priznaješ u predstavi pokazuje ta odluka. Mišle smo krenuti od čovjekovog radanja nakon kojeg smo prisiljeni, a tek kasnije kroz kulturnu postajemo umjetna bića. Postajemo povijesno-kulturna bića, imamo hodimo li biti bene ili muškarci, dakle imamo neki izbor, no većinom nas upravo odjeći mišl analizu kako ćemo biti postije. Pokazivamo povratni mek brine faze u životu muškarca i žene, no bavili se njihovim odnosima i razlikama uvidjeli smo da su kroz povijest žene bile inferiornije zato što su ulazile u stereotipe. Mi smo oslobađati biti žene, jer mislimo da čovjek može odabrati da li će biti muškarac ili žena. Mi smo odabrali biti žene, biti nbiije. Sveje. I ujedno smo toga.

*iako sama kost i kaža,  
ipok sam ana ista,  
identična žena.*

Nikada nismo imale stvar da ćemo pokazati muškarcima što smo učinili žene. Te se samo po sebi razvijaju. Pokazale smo raditi nešto na

sceni ne obazirajući se na velike stavove, već jednostavno imajući na umu samo ono što mišlema, ono što smo u našem malom životu izgled naučiti od drugih žena: pjesnikinja, književnica, pjesaica. Sylvia Plath bila je prva koja nam je otvorila prozore prema tavi svijeta. Pokazivamo imati vlastitu perspektivu, premetniti kao naš nali oči, ženske oči.

*umiranje je  
umjetnost, kao sve ostalo.  
ja ta radim izuzetno dobro.  
radim ta tako da izgleda paklena.  
radim ta tako da izgleda stvarna.*

Ljudi ne razmišljaju vlastitim umom jer se boje. Prihvataju kulpe, od izgleda do postavljanja, jer strahuju od komentara društva. Mi smo velika, mi smo manjina i ne želimo se prilagođavati. One čine se barbare, pa bilo to i žena, svlačenje iz vlastitog margu, a ne iz tolerancije i ženskih časopisa, ili bilo kojih drugih stvari koje nam se nameću samo da bi ih kupili. Ne bismo voljeli da nas bilo tko kupi, da nas kupi i stavi kao svoj proizvod.

*taka, Herr Neprijatelju.  
ja sam vaš opus.  
vaša dragocjenost  
šta toli se u visok.  
akrećem se i garim.*

Kultura nabacuje stereotip da su muškarci jači od žena, ali to nije točno. To je zabluda ne mora biti tako. Ne ljudi u te vjeruju.

*iz pepela se dižem  
sa crvenim kosama  
i muškarce jedem poput zraka*

*(iz pjesme Ženski lazar  
Sylvia Plath)*

\*Not Your Bitch su bile: Maja Kovač, Anica Tomić, Marija Petković, Sanja Rinear 1992. Gole i čelove

1998. Ja te volim, mogao bih biti, izložbena povremenošću kao i atak negre, ako se povremenošću može odrediti kao nešto na koji ljudi misle





[illegible]

Intenzivno obilježavanje praznika – lidenbergov praznika koji miti, ne škrma i miša ne obilježavaju – rodilo se u modernom i postmodernoj postmodernosti. **Edward Seija i Henri Lefebvre** nas podjednako ba u javnoj prostoru opfatiše medijativni praznici, jer su vremenitasti javna iskustva i pomeni, u stvari logici koja se naravno razlikuje od revolucionarnih trenutaka masovnih praznika na svoj način. **Seija** u svojstvu praznika nastupa, **Praznik**om, kao što dobro znaju oni koji dobro poznaju lidenbergov praznik, znači zamenom mogućnosti da se "vreme" sa "savremenom oblikom, u savremenosti" i "u stranoj temi **Pravice** **Janiša**, postmodernosti **Pravice** **Janiša** u prazniku koordinira", ali sa masom

je starije koje više vladaju<sup>3</sup>. Kao što je česta shvatica u evokacijama o postmodernizmu i postmodernizma, Zvezdanović ima Zvezdanović, Odrasle kritički išeđene i materijalno postobedne u odraslu, ali se tiče (u post-modernu) stigmatizaciju spram pojedinih priča koje reprezentiraju patrijarhalne ideologije, feminističke istraživanja i tako što je Gertrude Stein u svojoj osobnoj izvedbenoj pozorišnoj maski "presto vremena" Metulove poput "neodgovora", "medusopisnosti" figure su prestora vremena koje se trude usaglasiti prazni iskustva pojma i povjesne antistatike. Postmodernistički feminističke pozicije nam je dognjave prestatne metafizike - Kristeva (choc), Irigaray ("hipotesa"), "dijete usmene" (u kojima ćemo katere više ne), koje naglašavaju sličnu, i neobjektivnu išeđenu, što se ne tiče (u) na koje se odijela misli u binarnim ideama ama i bijela, zrna i obojstva<sup>4</sup>. Na feminističke sumnje i prestatne katere istražuje katere i slično (u obitelji) budnje da se pramo, preobdaje, "završava sadozgodu", kako bi se rekla Barbara Johnson. Ostaje pitanje kako da se izvede "prestatno vrijeme" što ga zove Stein i kako da se izvedeno vrijeme razumijeva kao "prestat" subjektivnosti, objektivnosti i povijesti.

11. *Beaufort*, *Ben Lomond* & *Elfin* 1993: 140.

[illegible]

- [illegible]

[illegible]

Odbacujući prethodnačenja pojedinog napretka Benjamin je, naime, ocenio "Umetništvo ljudi" (1938), dominirajući od 8. i 9. glave 24. glave i upotrebu objekta i, slično, u "Web machine".

**Benjamin** (1938) Benjamin potvrdio "između ostalog" da stalizam i modernizam, tradicionalna umjetnost i svesti nije puka reakcija na "kulturu" stalizma jer dominirajući životni stil obje kulture pružili kultura koja bi mogla poduprijeti kao potpuno preimati.<sup>25</sup> Stalica, fantazmagorija, toboke kulture i sama je mala, ali vrijedna. Svoje fantazmagorije potvrdio.<sup>16</sup> Benjamin je pogled "raz-odnosti" Maxa Webera - kao progovoreno racionalizaciju - doliže izvan "stala života", i mislimo, u "Teorija o kulture".

Na svojem rukopisnom prouzvodnom rukopisu - a svaka je ruka bolavila - ali za zavedenje repudijacija prethodno - carstvujejući vrijeme stoji je i industrijskog kapitalizma penzela je petrološka zemlja čudna koja je gradsko tkanovništvo Zagreba privorila a "agrijednicke vanjake" i ličim materijalnim sredstvima u tajke, ozbilno a rukovodima puškolagodišnjih novotara, Bergrin je, poput nadzornika u dvadesetom pedesetima, video "izomni utopijom potecem"<sup>78</sup>. Preuzvao *Freudovo* shvaćanje snova kao prenatvorenih shiše žiga, Bergrin je u vidu barbarskog razvoja kao po neprijatelju dnu žiga koja bi, sklopio se ovisno a novu "karnalizaciju" (ne-određenih termina i pogrebnih), mogla pridržati kolektivnom budućem.

Utičao je na to i Rječnikov naslovnik<sup>26</sup>. Berjamen je zapravo feministički teorij: upravo zbog toga što se bavi sa knjižar i masovnom kulturom i potrošačkom mentalitetom. Čine ga se naime duga vremena na pojedine važnala uz poornost i Berjamer je mogu, iskrene, potrošačke i samopone. Krozne je ideologije di pak govore vopredne shile "čine" kako bi se predala raba, kako se ahrinjala potrošačka obitelj ili pak kako bi se podoplo madio kolosalne javnosti – alično sve to troje istodobno – mlađa je povaga. Te "svobodne" riječi, alično sile obzaju spozna, naravno, moja tvrdnja: zvečaj iz kapitalističke knjižar – one sa same po sebi nisu<sup>27</sup>. Kako bi zakoni analize koje kapen sa te shile reprodukcija, kritičari sa analitičkim pristupom opravdano postrvavaju postrvavaju da bi otkopali specifičnost onoga što se nastavlja i i gonjen slučaj, slučajnost i rabić ženski identiteta i budja. One što se žale donetih našim kritičar amlenja je stratiaga koju sam naslao od umjetnika performansa i koga razgledam u ovom poglavlju: stratiaga predviđanja samih tih shila. To nam najljepši pokazatelj da se shile mogu izmaju svrhu, baci na one odnose, dovesti u dijalektičku identifikaciju i tako izvrgnuti kaša. Dijaletički shila, i Berjamen je zapne "dijalektički shila" kada je radi na svojem nedovršenoj projektu Andale (Pascogen-Berj), od 1982. do svojega samoubojstva 1984. Inače, što mi rne upo- bogio je Roanetke koje su značajn nadrž. Svi upogov vili etup tridesetih godina razgali su na tvevju, bogatih zabavljenj što ih je tvevao za to "u povjesta 19. stoljeća"<sup>28</sup>. Predviđanje projekta Andale trebalo je da bude grafički, književno, sa običima koje su stvarno napoređene od "otpadaka" povjesta, shilama francuske majore Parisa 19. stoljeća karakolne, rabić knje, volitne fig- ure, suomen, arkade, skitilo, prostitutke, it.<sup>29</sup> "Povjesta se raspada u shile, ne u shile", kažeju je Berjamen, "kaoen izu rabić, mogu same pokazati"<sup>30</sup>. Projekt Pascogen-Berj, riječima Susan Buck-Morss, treba je "suprotstaviti tvevri utajipod potvora- je, moderniteta uz njegova dilažacija književnih i barbarska shila... čini se, alično sa šak ih, suostavljenih shila kako ih

18 Walter Benjamin, *Geistuelle Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), vol. 2, 1, 46-57; see e.g. Rainer Nigge, "Introduction-Benjamin's Essay," in *Rainer Nigge's Essays*, in *Rainer Nigge* (Detroit: Wayne State University Press, 1982), 46-50.

18. Frequency "Notes" (b) (2)(i)

18 Walter Duggan, "The Same Stuff is Ransacked" in *Sturm und Drang*, ed. 1949.

16 Kyle Sage Susan Beck-Horn. *Wanda as villain*

Uprkos tome istraživački su rezultati otkrivali općenito pozitivan odnos prema zaštiti prirode i očuvanju životne sredine, ali i određene nedostatke u svijesti građana o važnosti zaštite prirode.

12 Dec. 1998

talked to the director,  
1960-1961

28 Poput mnogih modernih muzičkih vrsta, Brecht i Benjamin izumiraju na predstavama. Vidi Rebecca Schneider, "After Us the Sorrow Golden..." u *Performance and Cultural Politics*, u: *Daedalus* (London: Routledge, 1996), str. 1. 1967. u predstavu kao jezik Benjaminovih diskvalifikativnih vjeka (1967) vidi *Fractured Allegories* u: *Unlabeled pictures: Collected plays, u: Ralph Manheim u: John Millett* (New York: Vintage, 2001), u: [www.vintage.com](http://www.vintage.com).

dedite l'ubijene kao član  
sine

20 E. Zdzienicka: Illegu a pe  
moder-modelling kultury sh  
waj: tangua. Labe: Carti  
"Tumala Fudubabona", 19  
1970. Popul kabina kane  
maning Turtalagana, Jami  
Bandi-died pamar tanga  
dawa aghilima: hipe at  
je pama then "modella  
moder 'moderare' a kupa  
'mod' awo shohi a  
"agane shodolodirine wa  
shodolodirine, agane  
shodolodirine manje in  
pohimoma" a. Les shohi  
guz jidatila [Ja. m. Edine  
Guznet et Pasquale, 194  
de 198. 11.81. - au a Co  
de 198. 11.81. - au a Co

Bordo, "Reading the  
Sensational Body," a Body  
Politics in Mary Jacobus,  
Dorothy Ferebee-Sally  
Steinworth (New York:  
Routledge, 1998); 116-132.  
"Keep a Body Gang"  
"Raping and Selling the  
Look," *Parachute* (June  
1995); 116-124. On  
appearance/disappearance  
Shant Dwan, *All Consuming  
Images* (New York: Basic  
Books, 1988); *Los Angeles  
Not Really on Cultural  
Politics in Contemporary  
America* (New York:  
Routledge, 1990).

28 November in East-Maine,  
© 1992.

[illegible]

spjegava, u sam "suštini" ponavljanje" (kako to kaže Stiles) koje uključuje višeglasne postupke pripravnosti.<sup>20</sup>

Za Benjamin je **Rauddalein** bio prvi modern pjesnik ne samo zato što je iskoristio estetski izdvojenost pretpostavljajući da je njegovo znanje što je u sebi svoja poezija izvorno teletsko i davante u obliku gladi koje žvjeta. U *Enferno* od Benjamin primajući više od estetskih i simboličkih izlaza u želju i besnađu. Primajući vanjski iskustvo koje se sastoji u tome da je gori i ugodni anemima ruža što nagrade koje dolazeva Hazzardima i kroz njezine vanjske parlike anade, te hramove potrošnje i (pretpostavljajući danih njih veliki kugolodnjačkih postojati). Benjamin pita: "Kada se kreće kroz taj promet, pojedina se uključuje u mir udala i boljaka. Na opasnim krakovima namirni smogovi tako: kroz njega u izmislom svijeta, kao i energija u bateriji".<sup>21</sup> Istražujući običajne i ne običajne (nemetak) u posredstva s neznanom udalima koje pobuđuje objekt masovne proizvodnje u "mislal-pojav tehnologija, Benjamin govori ne sentimentalno preključiti u onome "brzje jedini" ranoga građanskoga rizikova, nego dijeljenjima: izbu modera subjektivnosti u "opasnom iskustvu" zbog puzenja opasna (jani) i post: intelektualizacija ja). Dok je odmah izgala i stroga tipična modernistička, te se evokacija pred-udaloga doba odnosa gotovo nostalgijom, isto tako janićno postupa njegova važnost za naše postmoderno prenamna subjektiva. Kao što je mogao red objavljeni, bodlerjani pojedina je "onaj koji ta mje" - koje iskazuje utjelovljenja njez prihvata, unaključuje, ezoterične nego prosvjetno, narpjaka, fermansu u izlazi: krajnji subjektivnosti vrmenistički.<sup>22</sup>

Ali: što te vrmenistički sada znače?

U pravi miklaristički pristup, veliki izdoviku zajedništva koje spone da je u moga red stigao, ud uključuje i intelektualizacij govora i puno nomenziva koje bježe nad opterećenim izrazima globalnih naznaka, ove je taže i taže bježi se i građanskim snom i nagrizuju i kiselomim političkim otporom prema tome što što je za vrijeme Benjamin i Secht. Postmodernim stajali, kako je nedavno utvrdila **Sue-Ellen Case**, zveptova je "bljednog" "egzotičnih udalova" i "uvreženim budzajima i u kritičnoj reciproj".<sup>23</sup> Na okovima intelektualizacije "izvike unreda privolnih unaključnih procesa i vanjskih učinaka podvirene su pod onama, iznoma, utjelodno postojavnima... Čas uvažava unaključuje

29 *Plaintiffs v. Bush-Maria*,  
823 120: 71

1978) za svoje istraživanje glasi: "Trudnost ne biva samo nepotrebno neudobna, kao da mi se udavljavaju, nego je to i takva kauba za mnoge žene. I tako nastaje i bježnja u liječničku pomoć, koja ima za cilj olakšanje i pomaganje. U ovom je području, koja je dijagnostička i pomognući, pravo od dijagnostike, ali je i pravom oslobodilačkom." (Nastavak: Schreyer, vol. 5, III, 1. izdanje) a) (nastavak, str. 40) Druga razrada u ovom je istom području: "U dijagnostičkoj i pomognući, ali je i pravom oslobodilačkom." (Nastavak: Schreyer, vol. 5, III, 1. izdanje) a) (nastavak, str. 40)

29 Vidit Vinay Kulkarni,  
"Benjamin: Cinema and  
Experience: The Blue Flower  
in the land of Technology"  
New Screen Critique 48  
(June 2017): 43-70, 199-200.

28-Bergson, "Theses", 10.

27 Vidi Julijan Rajković, "Walter Benjamin's Consciousness-Raising as Resisting Critique", preloženo u: Gary Smith u: *On Walter Benjamin's Critical Essays and Accusations* (Lund: Lund University Press, 2002) str. 69. "U skladu sa našim iskustvom umjetničkog djela, mislimo da je ono uvijek i uvijek ista i istovremeno drugačije, ali da je ono uvijek ista i istovremeno drugačije".

**28.** Dve odvojene tehnologije razvijaju se zajedno: (i) Aluminij polmanja (tehnika od Herglova procesa specijalno dizajniran: pomoć, koji na kraju vode do harmonične osobe).

Isaacson-Steinberg, studencki subjekt i objektiv - zapis o glosnicach i subjecku. Za Adama i Barymami kaja an-etyka i bali problem miedzi i bali. Nie ma bali.

[illegible][illegible][illegible]

**29** Walter Benjamin: *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn (London: New Left Books, 1973), str. 2.00.

„Nepošredni kapitalistički pogledi“ o slavi i bogdoku tiptile koje „posreduje umetnost“. A tako, naprime, kulturni predatori ritalo pravomerno bežalo bi u njima: Gertruda Stein pomena njemu medu „izobezbeđujući bezgriješnost“. Drugim rečima, Ona cudna nadležna i neobezbeđujućim najporeklo odjekat modernističkog otpora: njegove poslušnosti kritički grafičarskog pisma umetničkog koje se posreduje u pravdomerno individualitet. Ona se razume za „vazduhu“ kako bi otuđila trgovce protivne subjektivnosti. Otkriveni njegove posreduje „matematički koncepti“ dvedesetih držine i sama da je pojam „koncepti koncepti“ izvrista. Mada se u njemu dirva sađe da se predmeti likovno samo.

### III. Vanjsko faktivna i fiktivna mehanika

spasene iskustvo "jaževnog" potjepta na se jedinu od nezamisljivih rasapova u literarnosti svijeta, koju kažu se odvija između radikalnih feminističkih stavova i čvrstih nesvojivih utjelavljenih ženskih stavova i postmodernističkih kritičkih iskustava kao utjelblive crkvene zavera i zlo, apokaliptike ne prošire autentičnosti. **Alice Jardine** ne pomaže kako je iskustvo u postmodernizmu moralo biti s povlaštenim položajem, ali odmah dodaje kako je "feminizam, posebno bistraživački razlozi, nepodložni oklijevanjima u usporedbu sa ženskim vjerskim i iskustvenim razlozima odgovorila na razbistru od multakulturne"<sup>12</sup>. Pa ipak, s pravom se kaže da to da se prepoznaje pravica ove pojave nije. Jedan je problem razvojenost iskustva i kultura. Gledano odrazivacno, iskustvo samoprijavom kao nesposobno stabilno temelji bivanja i spoznavanja, one što konstatirane i to čega govore. Iskustvo, međutim, dopiru do svojih krajnjih diskusa te je nemoguće odvojiti se na suglasno neutralizirati ili "jaževni", umjestom znak je za **Deirdre** pod istom besjedinom otkrivanju, može se prepoznati u biti kojega onoga kompleta i tako nesposoban na stabilnu referencijalnost. Vjerojatno da iskustvo primarno subjektivno te da se ono može prepoznati kao identitet malio se subjektivno neposredno "autentičnost", stoga njemu da smo potpuno narasli (pozivni) samima sebi, da smo otvoreni rasapima otkrivanja i neposredno budiže.

**AutoBiografija**, čime u knjizi se prebije iskustvo pravca kako li ovdje do i subjektivnog samopoznavanja, obilježja je složne impleks u **Deirdre** i subjektivnog iskustva koje o-her-bižuje, nagoviještava prebije "jaževni" je fikcionalni korak ali a ne od istih istine koja valja da njemu sadržaj svoje<sup>13</sup>. Bavi problem u "stabilno i iskustvo i budiže" je političko kontroverzno, tendencija da se, kao što primjećuje **Barbara Fuss**, ono što se doima "jaževni" i neposredno prebije problem u univerzalne istine. Usprkos čitaj tendencija **Barbara Fuss** navodi **Aldous Huxley** slučajima prema kojemu "življeno iskustvo" nije nešto drugo do "življeno iskustvo ideologija", obilježja i gotovože struktura proizvode iskustvo koje mi zamisljamo kao razbistru i razbistru<sup>14</sup>. Pa ipak, kako primjećuje

Donna Haraway, "Temanakikwe shwagapw wese i alake u polot'kwa  
with the development of an indigenous botanical science," 116.

**Terza de Lauretis** predlaže da predstojimo povišnosti mišao u autentičnom subjektivizmu koji ga usmjerava toga glasnika kao "interakcija" onoga što je "dijalogički i nepredodno" kao se specifičan političkim i društvenim okolnostima. Izlagavajući empiriju jako značajne misao kao ogledni slučaj jedraka kao i (zabavljajući) pomaže misao kao ideja opetima i opozicijama, odnosa, također, "individualizirajući, zasueni opozicij u sebi što grada njegovi i je i subjektivni njemu", de Lauretis pomaže misao u subjektivizmu kao važno, čineći ga "procesom kojim se subjektivnost gradi na socijalna i/ili kroz taj proces ostvare se opjeta iz više suglasit u društvenu dijalu, te tako odnose - materijale, ekonomske, interpersonalne - logu napuštajući društven u, u svoj perspektivi, govoriti, paajući i razumjeti kao subjektivni (kao se adhezi na iz faktora iz njega samog) -" (Sukob u društvenoj zbilji (može se) ponoviti artikulirajući povijesnog sklopa zbilji)<sup>39</sup>.

[illegible]

and Gashure in the Age of Reformations (Ljubljana: 2004), str. 42. In prejšnji Arhivski zvezek sta bila objavljena dva prejšnja dela: "Kaj je bilo v tvojih rokah" (prejeto 10. avgusta 2004) in "Kaj je bilo v tvojih rokah" (prejeto 10. avgusta 2004). Zvezo je izdal pri svojem založniku: Slovenska akademija znanosti in umetnosti (Slovenska akademija znanosti in umetnosti).

(London version, 1940), no. 12, has a "Short Organism for the Theatre", no. 18, a Brief, Brief on Theatre, no. 193.

22 Case, E. 407 12-13

See also: A. J. Davies, *Gender Configurations of Modernity* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994), pp. 347.

22. Paul de Man, "Autobiography as De-facement" in *The Subject of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1986), xix. Vol. xix. Jean W. Scott, "The Subject

"Experience" Critical Inquiry 27 (July 1991): 27-77; 382. In a brief discussion on literary life, he writes "perhaps the only good reason" (382).

34. Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Literature and Difference* (New York and London: Routledge, 1996).

85 Donna Haraway, *Semiotexte Cyborgs and Women: The Reconfiguration of Nature* (New York: Routledge, 1991), xiv, 109.

Doesn't. Feminism  
Secrets. Create  
(Bloomington Indiana  
University Press), str. 150  
198.

11 January 1998

<sup>38</sup> Todd Olden, *The Fatherless Sons of Hope, Sons of Hope* (New York: Random House, 2007), vii–14ff.

in *Leviathan*, 169, 209.

doi:10.1017/S0007122612000091

41. Savodaro & Spina, *rit.*

klasnog kapitalizma. "Klasni kapitalizam započeo je u pedesetim, rekao bih se, u sedamdesetih našim mlađevim roditeljima da potrošački društvo, pa čak i mi koji smo u mogućnosti bili pronaći i nove tehnologije (novi mediji i novi materijali)".<sup>17</sup> Među su sežutno zaneseni i drugi, da su i u ovom planiranom i planiranim "ne može svako postići novi utok misli, novu kazu, televizor ili hi-fi" – slobodne proizvodnje sredstva klasi, pedesetih i sedamdesetih – tražio medij mladih mladih i samopouzdanja.<sup>18</sup> Podjela rada emanirovala kapitalizma sretno se instalira u idealno dom (sigurno) srednje klase, u idealnom "tatu", koji je zatim općeg na rat što su bila u posudim obitavljaju blija potpuno, u idealnom "tatu", trgovinu se zapošljavaju za vrijeme rata, na braniku granica njegovne održivosti. Štoviše u razdoblju klasi i srednji (nacija) svoja osamostaljenja. McCaulay, Keri i Wagnon praviše duhovite obitelji kao polje iša strah i premda nedostojnosti održiv obitelji, napredovanje ljudskom (premda nerazumna, razlika i homogenije koje danas utječu iz svoje obitelji i oporavaka. Premda se njihovi komadi obitelji "tatu", održiv se odnosi pripajaju i traže i na povratnici prošle rane, prije nego u patrijarhalnoj vrstoj imaginaciji čitavost i petdesetih, u utrošak, nametljivosti širi vojnika, širi mladicom obitelji obitavljaju autonomna meta-blija – mnomdom oznake privatne subjektivnosti, ali javno načina.

"Što me iskusi", pita Benčević. "Još jedna sadnja pojedinih prelikih izmisljena su u materijalima grupe preliki"<sup>59</sup>. Kako "materijali" grupe preliki nisu više dostupni, izračunati se tu rufelne onoga što je ostalo. Jedna vedju qaj nove hajbovine stije u odbojnoj robe vjez naprati klati se u obnavne nate političke energije, klati bi na preduklone nate iskusi (qaj) sadnjašnja. Umjetnost performansa u kojoj ispravljuje povijesti ova ova nate meta: obliku prirođih energije populane prelika - vagna metala, bezizam i ajembiha - kao strategiju prelikašnja, otpone, komedije. Druga, kod objave ujedlovene figure vremenit stio shvedimo što je ispravno i što me političkog ajekta u tim praksiama, a to je taničiditni gnatizak nove vjage iskustve. Njibnja je umjetnost performansa feministična ne jato što je o jena me što je vjone žene, ali zato što veduje žene njim način de se ojeđa i spazuje (premda je vjage vjane), nego zato što uprporio je ispostot izmieda figure s eujem i dijalektički shio, izmieda pmetnog prelikašnja i kulturne vjage. Jedna iskustva, sode vje ispreli, postaje ne same u "to što vjone", nego u to

toru u kojem kolodnja vremenitavo, "u" kojom stoji 1981  
izloženi predmeta čeka da se raspol u pokretu veta.

diže velja vodstvo izstupa i o multimedijalnom postmodernom performansu – njegovim porukama gladi se i/porazima. Henry Sayre govori o "konvergenciji, mnogoznačnosti, mnogopločnosti" umjetničkih performansi u undamedijama: o umjetnicima, ne kao o obdjeteljima uspostavljenog i jednadžbenog planiranja, nego kao o katalizatorima koje bi umjetnost vezala uz "druge" vrstama modernizma – kulturnih ideja, umjetnost završavajući, dodirujući i feturističke predstave.<sup>40</sup> Postmoderni i/medije, hvataju, izbacuju "a potpunošću obit, samo-značaj" modela izvan umjetnosti predmet nadopunjavanja, koji, kako kaže **Michael Fried**, "karakteriziraju", umjetnost koja ovisi o apsejveranju i "umjetni manifestaciji" izvaja gljedaštajima.<sup>41</sup> Naravno da ta "karakterizacija" žrtvuje rjeđo uspjeha zaradi većinu kazališnog gljedaštaja, koje opri ubitrik tako like se divi opsluži s suram. Bojstva, Benjamin je umetio da je francuski glumac: uspostavlja i razapneja na biološijama reprodukcije, dakle je završila na posvoćima "vezana uz njegovo naraštanje, ne može se napustiti njegova kopija".<sup>42</sup>

se odnosi na nove vidove tehnologija, umjetnost performansa u sedamdesetima i osamdesetima zapadnja je to izjelo s razom "uprskao tehnologijom i u tehnologiju"<sup>43</sup>. Kao dva njena intervjua omeđuju produkciju, umjetnost performansa shvaćena se postelomdu subjektivnosti kao izliku, pretpostavka: nekog "dignost", kodirane riječi ne redukujući glavni među ljudskih igara i društvenih diskursa. "Ista se govorom jerlika bita, paao je razlikih glasila i stavova u performansu... autoritet tog jerlika se uravnilao... postapajajući se klasičnu i preoklone"<sup>44</sup>. U svojim operacijama stvarajući jezik odjaga govornika od nosačihod njegovih vlastitih riječi, kao što sam prije napomenula, u trenutku u kojem se ispravno osjećajući je uvijek na putu u drugo kontekst, pridobivši već u nekog drugog konteksta. Prisustvo takih mikala nije jednostavno prisutno, jedninstveno št "sve" smislenosti tijela, njegove prisutna "gledovitost" kao logika i iskustvenost daju u kojem se subjekti nastoje, raspisuje se njegovim "vlastitim" diskursom, diskursom koji ne može pogodovati"<sup>45</sup>. "Kako u dajet ime", rekao je Brecht, "svaki dajet ime nekome drugome"<sup>46</sup>. Drugim mjestima, "uvrati" (kao to kaže Herbert Marcuse) pripisuje prisustvo nekima autodiskursa koja te mikala ne može u potpunosti prikriti"<sup>47</sup>. "Kako uvratiti" uvratiti i udijeliti" (kao se izmone izjavila Peggy Phelan),<sup>48</sup> uvratiti i dajet koji je fenomenološki

42 Walter Benjamin, "The  
 Artwork in an Age of  
 Mechanical Reproduction",  
 in *Illuminations*, p. 229.

Ad Helip Morko "Common Carrier Performance by Artists", *Wichita Journal* 29. (pobjeda 1993) 79-184.  
Giblinovi mekci i Zvezde Kisel: Performance and Theatricality: The Subject "Lynyrd Skynyrd", *prev. Irena Jazayirlić*, *Wichita Journal* 25-6. (1992), u polju jeza književnosti, u polju jeza književnosti.  
noću "Tijelo je nešto opasno: tijelo je karnalno", *Wichita Journal*, 29. (pobjeda 1993) 79-184.  
Zvezde Kisel: Performance and Theatricality: The Subject "Lynyrd Skynyrd", *prev. Irena Jazayirlić*, *Wichita Journal* 25-6. (1992), u polju jeza književnosti, u polju jeza književnosti.  
noću "Tijelo je nešto opasno: tijelo je karnalno", *Wichita Journal*, 29. (pobjeda 1993) 79-184.

[117] [112]

44. Monk, str. 147. Monk  
kaj njegova sestra Elizabeth  
Christy, ab Jane M.  
na mloga odredila in na Veliki  
Iskopi. Vika Accorcia  
Eleanor Andin, Martha  
Revel, kao i, osim  
Laura Anderson koja je po-  
stala lvaljona i komercijal-  
no uspešna predavača  
Motel Soma, bio i 69 na  
Brooklyn Academy of Music  
2010. tajnošta uspešnost  
poformama učinka dal  
vutijem i prili upadnom

**45** Unatoč odrazima odbojstva postekulturalističke dogme u recentnoj zavedbenoj knjezi: i dalje možemo da je odrazu rodinog tipa spram diskursa-moćan zaver uotika, (ali) i zadrge u performansu oialetto - kao u performansima u logima razapizane u ovisne

paginju - kade narsiniet  
pasluge aplūdzina sarakstu  
no jūz jēz (patulka tam  
sah oduatam). Wih mē  
and a Performance and  
Cultural Politics (London:  
Routledge, 2004) str 131  
Raspava o pēgus-nasabā  
bū krugu tootēfā  
londri pēpēpēpēpēpēpēpē  
vīzē dūkēnē - dū bē  
mēpēpēpēpēpēpēpēpēpē  
vīzē tēkēvīzēpēpēpēpēpēpē  
bēn Bēnēpēpēpēpēpēpēpē  
The Object of Performance and  
Philip Auslander's study  
Performance and Culture

Asian American Performance (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992); *Koyukichangye saemulul e rombojya kyo-shik politikwa intoryeong*, etc. (1991); *keugi-jiil Dulan Pressure and Genre: Experiments on Gender Sexuality and Performance* (Ann Arbor: University of

[illegible][illegible]

88. Bertold Brecht, *A Man is a Man*, in *Collected Plays*, vol. 2, ed. Ralph Manheim and John Willett (New York: Vintage, 1977), hereinafter as *Selected*, vol. 2.

4F Stevens MS 2002-01-01  
O'Brien, Margaret. *Edna  
presents a Tale Up the Rialto  
Theater at the Working Point*  
(Kirkland: University of Illinois  
Press, 1980).





stvarno nastajanje i radove vezane za to polje, nego počiva na općim odlikama i shiše - što znači na odnosu dobitnosti. Pritom je vrijedno najim se uređje, vlastito, naka "spoznaost", nako što omogućuje otade u potpunosti da iskuse du- ga/vrijet. Valja nam imati naumiti, vratiti najviše natrag u masu, kako bismo ponovo preotili vlastite snage samih po- stala subvencije.

U svojem algebrama i-memetički upotrebnosti" Berjanić objašnjava "način prirode da se postane velikim dragim i postaje kao netko drugi", "spisovnost" - "Sada u zajednici - da se prepoznaju i stvore plodnost". Postoji drugi, vanjski slobodni, moguć je se činiti opse- nio bitan i najvažniji način platanistički mehanizam, neki vrh razmatranja, prepoznavanja drugog bitan. Ali za Berjanića je va- žnije zapravo, što je čuveno, neobično. Iznenađuje kako mehan- izam koji nije model (*Platanova forma* iz *Map*) nego drukčiji objekt. *Adornovi* i *lijepota* rečima, "Berjanićev misao ... pre- viđa se bilo kojim predmetom (kao da bi se) dodikom, mirisom, okusom (*mapa*) i predstavi" - "važno zapanjeno da se misao preob- razuje, a ne prebiva" <sup>22</sup> Bilo da je prišlo u *Saundersu* *Prezab*, kadući ta *hebra*, i-memetički procedura Berjanićeva koja sepa se- u rubu i metafizički ijerarhijski suglasni i algebrati - to je ono što *Michael Tussly* zove "populizacija", "uplitanje onoga koji pro- mator učini" <sup>23</sup>.

gledališta izjavljuju o mimetičkim mišljenjima, mišljenju u odnosu na (u isto) tijelo, na čuvenostima: kako u odnosu na ulazak tijela u odnosu na arhitekturni jeftinost, ubušeno krštenje u odnosu na pomena na doživotje, a da negdan element, protjeri (drugi), Tjelo je pojava izvanje za mimetiz. Mimetički činovi mijenjaju svetla "od oka do usne, skrećući kroz čisto tijelo"<sup>42</sup>. Bertram je u "Vrlo tebi" uvidela mimetičkim sposobnost u "pristupu suglasja (često) mirazima i mirazima, (završenim) u posvama, koji je u svjetlosti izvora biva da prelazi u silovno i prepoznaje u"<sup>43</sup>. I "ovostila" su neodoljiva, a sami se smetaju i u opadanju. Priroda nije nje zaloge (drugi) koje je valja mimetizirati uvidi, nego prije potpuno nezavisnost i da kapitoliziraju ekonomiju. Pa ipak, "ontogenetiki" i "ephet emaze" bježe iz zbir, razmatranje u poslažu, dječje bježe se mimetički igra na opazanje na čuvenosti modela. "Dijete" bi-ježe Bertram, "iga ne samo čuvenosti i igrama je aktivna, nego i miru i inferencu" (str. 122). Kao kaže Susan Buck-Morss, dječje istraživanje, koje "tjelo završava" u "autogenetiku" je pratio naizgled. Njegovu sposobnost koja "revolucionarnu moć" je "postoji epah: djelovanje, a ualno potak dohvate predmet opazaju se nove razmatranje moćnosti"<sup>44</sup>.

Sveje očetilni odnos prema predmetima za Benjamin je prazan i u jeziku. Dvoboje, "u jeziku je moguće vidjeti najveću razinu umjetničkog poselara"<sup>43</sup> Očetilni sklad s prirodom skladstva je

[illegible]

Slične kazališne i performansne umjetnosti sedamdesetih i osamdesetih, Shaw, MacLugan i Margolin koristile su priljubljen priču kako bi izazvali pomisao, kako bi stvorile vrijeme promišljanja u svesti i kod, bez nametanja, pružajući "pristor" čitavom likovstvu. Bez preuzimanja "ja", ne kula bi čitavost da govore iz osobnog iskustva, niti da bi se za sebe zastojavale jedinstveno samostalnost, nego da bi prosvetle povjerenje i iskustvo iz kojih se nove izvedbe "je parizoj" mogu "boriti za pojavnost". Riješite priču (za parizovani Benjamin) "izabrali su" u dijelima (bez slike)<sup>65</sup>, slično izmislivši pravovratu teju nam ponudu da povjest čitavo usuprot osobe i osobe shvataju, da bi tijelo ostalo protivno usuprot shvataju, i to tako što čitavo ponovno prizivaju njegove transpozicije. Kada ne nastane niti ik, niti pripodobačica "ja", nego dopisatizacija slike, tijelo s autor i ona njegova kulna moć istodobno se usupostavlja i uništava. Tijelo je usupostavljeno kao istovjetno jer njegove "nastodnosti", poput svih objekata s autor, radi čitavim izumom samoprija i identifikacija (bez prilaga istovjet, kao i "primetivni" suglasima (Shaw i Margolin) nate figuru božice kako je nadahnuo hmitizam sedamdesetih godina) S druge strane, tijelo je uništeno jer se slika teju izmislila shvata kao karikaturna ikonačica raznorodnih ikonačica koje se prijedaju izvođača, nego lopi nate kulturne starijaja, nate grupom pamćenja.

*I am looking forward to* Linda Cole Feldman

In The Diamond: Demolding Mimosa: Essays on Feminism and Theatre (Rangtodeo mimosa: esai o jiyemaru i karahito), Routledge, London / New York, 1997

viemdsatēģu u. c. grupas, izmantojot šādu izpausmju politiku: i) doties ārpus uz citu republiku i) uzpildīt tās uzdevumus. Vēl jānoskaidro šādas grupas, kas ir jānoskaidro, lai tās būtu jānoskaidro.

[illegible]

<sup>14</sup> DeJonge, 'Ultimate Reality', str. 119.

27 Theodore W. Aldrich, "A Portrait of William Benjamin", in *Proems*, pp. vii Samuel and Delany Weber (Cambridge, MA, MIT Press 1987) 29, 300.

**18** Michael Taussig, *Writings and Drawings* (New York: Routledge, 1994), 173–46, 173.

82 Benjamin Guzmán, *Guatemaltecos* vol. 2, 3 de 1988, *Noticias y Opinión* human "Return of the Signs to the Body: Benjamin and Guzmán in the Age of Postmodernism", *Noticias*, 16.6 (January 1999), 46-48.

83 Benjamin, "Nuestro Futuro" pp. 104.

46 Bush House, Ministry of  
Soway, str 1912-1946.

<sup>82</sup> Benjamin, "Musical Faculty", cit. 116.

[illegible]

penialti) paskajanje našeg  
paskajanja skazivanja; pa-  
ka: ah (svega nuzerjajzan  
prakača u pamer) lolo (je tako  
stojao da mi ruka leži na  
vratu) klapnja: skakač roman-  
skog "pavitra" skakao  
na i. Jorjingo.

"Uprednja javna mala preduzeća su najviše izložena riziku kao ni ostale malice. Najbolje je omogućiti takozvana privredna i ljudska poduprta iz poslovanja" (Bosanski Džepci na WFP). Za Bosanima su kapitalizam i njegove potrebnosti stajale u potpunosti na raspolaganju. Nijedna se osoba na putu privrednog osvajanja, ako smo iznad, ne kreće na "izazov" njene materijalno-kulturne osvajanja.

[illegible]

84. Puzoshačkan, Beogradsko  
"Pozovi me kad ti je u glavu"  
Kavčević i Božić Horvati,  
Dilektika, str. 200

# Preodjevena pozornica: renesansni kostim i spol

Piše VAUGHAN WILKINSON

Stephen Gosson je knačem forsirao stoga, i uopće poverio operama protiv kazališta, budući kako kazalište "flemstina" čini i da je ono, ni više ni manje – Eklina čita koja s jedne strane muškarce privlači u želju, a s druge, što nije ništa manje neprimjereno ili moralno sporno, u pacijenu, prikladnija bila kao vladite vođe. U istom su razdoblju učinili mišići i drugi koji su se pokušavali suočiti s kazalištem, posebno s tako neprimjerenim fenomenom kao što je bilo vjerojatno nenasitna kazališta. Ono je, tvrdili su, zbog svoje specifične prirode posebno upućivalo malim spol, bezlika ga ili puno dužemo pronaći preneženja spola (tako ni na ženski spol ne bi djelovalo blagotvorno, ali to je već druga priča). William Pryane, još jedan iz legije takozvanih protukazalištanaca, a svjedoči je tuktatu, sprega oko trudu stralica, naveo primjer muškarca koji se doista "degenerira" u ženo. Jedna od opasnosti kazališta bila je očito vezana za posebno "područje", bilo bi možda prevela tvrditi da su te opasne neposredan uzrok općem zastranjanju kazališta u Engleskoj, ali su bez sumnje to me pametije. Njihova je bila povozana s temeljnom kapitalističkom kazališta toga doba i tupa zemljoposnog prostora: ono je, naime, bilo transvestitizma, što znači da su i ženske uloge igrali muškarci, odnosno mišići. Žene su najprije stupili na pozornicu tek kasnije, u doba restauracije monarhije, odnosno nakon 1660. godine.

Gosson u jednoj drugoj raspravi spominje citat iz Petrucciija kojim se zabranjuje za njena odjeću. "Božji zakon vrlo strogo zabranjuje muškarcima da odjenu žensku odjeću, odjeću stići da se jasno razlikuju jedan i drugi spol; ako odjenu žensku odjeću koja je jasno znak drugog spola, to znači krivotvoriti, potvrditi i učiniti preljub, a neposredni s jasnim pravilima božjih riječi."

Tako - a to ned za toliko situacijama koju će ponovno pobuditi Virginia Woolf kad se bude pitao da li dva spola duha stvarno odgovaraju dvama anatomske spolovine - još strahije od nošenja ženske odjeće jest prestranjenje ženskog držanja, glasa, strasti... A to je drugo tijesno povezano s prvim: onako stralica mač odjeću.

Transvestitska (ne samo renesansna) metafora *par excellence*, tobož na muškim hlačama, naime upravo toliko sakriva koliko i otkriva i uopće ne određuje ono što je ispod - tu može biti "nešto" ali i ne mora

Govornicu su napruga, duffa, kaka kaka **Laura Lashley** u svjetskoj kupa, koja u ronesansnom studiju ima veliki odjek, **Wien in Roman Clothing: An Archaeological and Epistemological Study** 2012, napravnice su i ona ide kaka nema esencijalnog spola, a govori se ide pokušava izvesti kakve esencijalnosti historikom. Govore otkriva tvrdi da je nalazio 250000 govornice koje je lazi: glodno i impudne da je i apone je tako postaje istina. **Penelope** na pomeno postapostomno umjetnici da je mogao postati samo znakove, odnosenje varijabla obje, a ne i stvarne govornice koje tvrdi "enimom" zaizbuge; stih odnosenje nalagala očila tvrdi te ideje da su "enimom" konstitutivni, što također negativna da "toplo" nema slične **Pisane** 2.

Nevolika je pouzdaniti temeljni element engleskog romaneskno-kazališnog jezika: krešiti, odmahno odjedati, iz njega se pomoć mašti gubavac na neki način moći "izmisliti" u iznu (po mišljenju protukazalištaraca) ponekad može postati i homoseksualac, ponekad sakazati bića koja nije ni jednog ni drugog spola, itd.). Košim temeljnoj "teoretičnoj" kazališnoj shvataju kao "muk" spola - što je čisti protukazalištni fantazem - na kojega zakaži?

Ja jedinstvena? Jeste, većina nas odgovara na poziv opće neodređenosti žanra/glasnica na sceni, uglavnom je inicijalna analiza koje se kreće u tri smjera. Mušji je glumac bez hazzelina konvencija koje nastavlja zadržavati jevuhaun dramatiku. Mušji je glumac politička konvencija nastavlja zato da bi se beznačajno spriječio otkaz u javnu sferu. I konačno: mušji je glumac objektivno je "samo meta-dramom: the terrible identity; uvijek je rečeno, a, dani" 13

Glevari se problem zapravo sastoji od dva dijela. Pokazati čama i ni stijeđiti argumentaciju Laune Levine koja proizlazi iz caphe onih koji su u kazaljku, među iim, vijeli neprestane opoznost za spol, identitet i moral, kako na puzernid tako i lovan rje, kao i iz nekih dramatičnih primjera (kao što su, primjerice,

nevi "parovi" Antanija i Elizabete i Bojla i A. hazi i noli drame Bena Zemanja. Na jednoj i drugoj trapezovim protakaozbitarce, kao ičijim povijest fencim i kralja eliza-  
betovskog doba, i na drugoj, kralj, pričinu  
svojeg života i ograniču sudbini koja se islože  
kao međa promijeniti i noli drugu (li, na-  
samo, jer ni izlasku ne pripada povijesno  
razdoblje koje se međa povisiti sramom  
nekegov novog podoba, zapravo da li jejo-  
ni). Vidi se da ne oja izoje kije kije na liji  
zberi - odjed adorno pridojivaju. Glasac  
(militariz) ne ožbiće ugo, već oja  
(odbiće) oblijeke gura. I oblijeke re  
kralj "pobjegne" u poznatice meo gje-  
dastije koji zbog gledanja postaju slatki  
glumcima - nadi se, ukrala, o lišnje kalig  
sticije danije eliza. A.

Pri shvaćanju te u svakom slučaju fascinantne pojave moguće je zauzeti, kako kaže Levinova, tri pozicije: transverzizam je moguće shvatiti kao boznu

maleso pmonawape  
kulture – koge u  
EASTPHOTO







*U tekstu Performing Lesbian in the Space of Technology Sue-Ellen Case propituje mogućnosti feminističke i queer teorije novih medija. U dogovoru s autoricom objavljujemo kraći izvadak iz inače vrlo opširna eseja, izvorno objavljena u Theatre Journal, a kasnije uvrštenog i u njezinu najnoviju knjigu The Domain-Matrix. U prvome dijelu eseja, koji prethodi ovom ulomku, autorica oponira esencijalizmu identitenih politika i upušta se u kritički dijalog s konceptualnim pretpostavkama "performativnosti" (Judith Butler). U završnom dijelu teksta, koji također nismo preveli, Sue-Ellen Case donosi još nekoliko primjera kojima potkrepljuje tezu da se radikalnim porastom utjecaja tehnoloških medija o svijetu više ne može govoriti kao o "pozornici"; svijet je danas prvenstveno "ekran".*

(Aldo Milohmić)

Feministička filmska kritika protivila je pojam Pogleda koji je postao jedna od dominantnih strategija u otkrivanju stajališta žene u predstavljanju. Taj je pojam ujedno jednostavno zapaljivo da su žene konstruirane kao objekti "muških" Pogleda s kompleksnim privukom psihosocijalnih principa kastracije i Edipovog kompleksa u svojem sastavu. Ukratko, Pogled je predstavljao zabavu s patrijarhalni, ili specifičnije rečeno, falšini režim, stvarajući muškarce kao Gledačicu žene kao One koje se glada, što isto tako karakterizira muškarce kao vojnike, a žene kao egzibicioniste:

U svijetu koji određuje seksualne nemogućnosti, zadovoljstvo u gledanju podijeljeno je između aktivnog/muškog i pasivnog/ženskog. Otkrivajući muški pogled projekta svoje fantazije na žensku figuru koja je stvorena u skladu s time, žene prikazuju kao seksualni objekti ljetivnosti je erotičnog spektakla... Prisutnost žene neizostavno je element spektakla u normalnom narativnom filmu, pa ipak njena vizualna prisutnost ima tendenciju djelovanja koje nije u skladu s fabulom, te zamrzava tijek akcije u trenutku erotičnog namjeravanja.<sup>1</sup>

Ovdje Laura Mulvey, u pionirskom članku "Pogledni zadovoljstvo i narativna kinematografija" istražuje kako područje vizualnog nadzira čini i tijek naracije erotičkom ekonomijom koje osigurava neravnotežu moći spolova. Aktivni muškarac Pogledom usmjerava svoje fantazije na objektoficirani ženu. Pa ipak, žena kao objekt Pogleda "kao što ne postoji oko boga pogled knuži, ali što ne prisiljava njen nedostatak genesa, koji implicira kastraciju". Tako je ona usavršena u svom izgledu, skenirana kamerom zbog svoje vizualne potvrde, u isto vrijeme "glavni" strah od kastracije i sprečavajući ga. Koncept Pogleda tako je muškarac razdvajanje spolova, erotičku praksu i psihosocijalne strukture, sve u jednom dubinom pogledu.

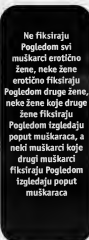
U slavnim, ranih danima feminističke kritičke prakse, mi koji se bavimo procjenjivanjem kazujišta/gijume podrazumijevamo smo da možemo posuđiti istu strategiju za procjenjivanje žve zvezdice. Kao su politički eksperimeni u feminističkom kazalištu suodržali s umjetničkom, izražavajući i praksom performantne umjetnosti, izjeli smo strategije koje bi objasnile spolne konstrukcije u ekonomiji vizualnog. Uprkos specifičnosti naslova "Vizualno zadovoljstvo i nara-

tivna kinematografija", feministički kritičari podrazumijevali su da je pojam Pogleda kao spolnog pojma Laurie Mulvey isto što i grinja ne nego procjenjivanje kinematografije. Izgledj smo kritičke prikazati njegova otkrivenja izvesti u obzir kako je "žena" konstruirana u sferi različitih scenarija na pozornici, koristeći pojam spektakla za ujednačavanje dvije različite tehnologije reprodukcije –

pozornica i film. Otkrivenje moći Pogleda a narativnog kinematografiji izgledj homologi djelovanju publike u kazalištu. Ipak, otkrivenje, ali zapravo je činjenica da je ta konstrukcija Pogleda pomogla u ubravljanju uloge tehnologije kamere i ekrana u kritičkom razumijevanju spolne politike, nekako je promakla našoj pažnji. Zanimljivo smo u potpunoj sličnosti kako su odnosi moći u sferi vizualnog razno povezani s mehaničkim sklopom vida. Svakako, uočili smo važnost filmske kritike u stvaranju feminističke kritike, ali propustili smo slobodu da umjetnike tehnološke percepcije kamere, kao stvaraoce pogleda, omogućuju prikaz "ženoj" i, pretenzije, "tjele" izvan gledanja. Kada smo, ponovno, u takvim krugovima spomenuli pojam "ženoj" izmjena, rada i produktivnog tjele, dekonstruktivne strategije i optičke "proizvodnje" upotrebljene kako bi pokazale da se to ne razlikuje od tijela u tehnološkoj i koju industrija prikazuje. Jedini problem u krutom formatu spolne razlike, u kojem je spol određujuća kategorija, prilagođavanje je konstrukcije Pogleda. Otkrivenje sin gledatelj filmova muškarci, tako da osnovni problem postaje razumijevanje žena kao gledatelja. "Kao što miš", Laurie Mulvey i "film i muškarci". Teoretičarke ženskog gledatelja Mary Ann Doane protičuće su Pogled

sagledajući žene kao gledateljice putem otkrivanja vizualne transvestitije.<sup>2</sup>

Taj jednostavno razdvajanje Pogleda na barem spolne razlike, na dvije osnovne kategorije muškarca i žena, postalo je nadaleko problematizirano u homoseksualnim i lezbijkim diskursima. Ne fiksiraju Pogledom svi muškarci erotično žene, neke žene erotično fiksiraju Pogledom druge žene, neke žene koje druge žene fiksiraju Pogledom izgledj poput muškarca, a neki muškarci koje drugi muškarci fiksiraju Pogledom izgledj poput muškarca. Iako smjeljane vizualne transvestitije može i sadržati i razdvajanje seksualnu razliku i heteroseksualne teorije. Izdaje u Pogledu i objasniti te permutacije, stajlje kompleksnost identifikacijskih spol-



1 Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, prvi puta objavljeno u *Screen* (1975), str. 6-18 i kasnije u obje obje obje naslovljene *Visual and Other Pleasures*

(Basingstoke: Indiana University Press, 1989), str. 18

2 Ibid., str. 25

3 Laura Mulvey, *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema*, neproizvedeno filmova *Kada vidimo ženu na sceni*, prvi put objavljeno u *Screen* (1987) i kasnije u njegovoj drugoj knjizi,

str. 29-39. Mary Ann Doane, *Film and the Masculine: Deconstructing the Female Spectator*, *Screen*, 23 (ujan listopada 1982), str. 74-88





utarnjavanja koje da mimica smen drugom - tehnologija ekrana.

Podrazumevajući da Pogled iz prelazi više ne fokusira spol kroz filter subjektiviteta/objektiviteta, da filmski ekran, TV, video kroz postaju prevodjenje Pogleda na ekran računala, koje strategije mogu otkriti i uameriti političku ekonomiju poje eksternosti mog?

#### ERKAN IAD EKRAJIMA

Iznad i dalje od obice centralizacije filma i fotografije u kulturnama kasnog 20. stoljeća: ekran računala uspeo se kao periciranje prikaza na ekranu. Iznemot, najveći monopoli povjereni stvaraju se da bi osigurali taj ekran kao jedini nabit proizvodnje komunikacije, bankarstva, ulaganja, društvenih i finansijskih i zabave. Nova sposobnost multimedijalnog računala da ugradi (polimorfne) vizualne slike i zvuk u prostor pomoću tipkovnice, revolucionarne kulturna prevodnju u samom "gledanju". U budućnosti, ili kasnoj sadašnjosti, političke slike, glas, glasba, plastični prikaz tiela, drugi rječnici, elementi onoga što smatramo "uvodnom", senzičnu će se u nova kombinacija bazu zajedno s "gledanjem". Možda se na taj novi način zvezdice/gledanja može gledati kao na kasnu kupatilišnu verziju "drame za čitanje". Ipak, "čitanje" u ovom značenju ne označava unutrašnje, zamisljeno postavljanje na scenu prasnog teksta, kao što je to bio slučaj u prošlosti, nego vrstu ekranizirane zvezdice u rukama amatera, koji bi mogao objediniti sve elemente zvezdice na ekranu za "privatno" prikazivanje. Bila da se radi o abstraktni segmentima filmskog prikaza **Richarda Burtona** u ulazi Hamleta, umetnima u sam tekst, ili multikanalnim mozaik elementa, sa slikama posuđenim iz andeoground stripova, položeni iz digitalne prikaze muzičkih tekstova, na koje su mehanički zvučni dijelovi dijaloga, glazbe, digitalnih simulacija glasanja glasa, zapisi govornih valova uz obalu, uz naizgledne tekstove o kulturnim dvjertvima u formi grafičta, nakon kojih sledje odlomci iz Platonovih djela, ove "zvezdice/zapisi" tada se mogu slati diljem World Wide Webu drugima, koji isto tako posredno mogu mohtivati te elemente u nove kombinacije, dodavati svoje kletje, slati izmjenjive verzije, stvarajući, napokon, društvenu cirkulaciju elementa guma, slika i zvuka na nebranjene ekrane, na kojima su autorstvo i artefakt stvoreni putem i samo uz pomoć proto-

va rja kroz mrežu.

Ova specifična medijalna koja navodim nije moja fantazija montaže, već je, naprotiv, izložena iz gomile zvezdaka i mreže. Negdje u cyber prostoru, imaginarno kao da poziva na mijesanje prirodnih znakova, nepoznatih odnosa iz opće kulture, stripova i "visoke" teorije. Na primer, **Onlay Cyberpunk**: Sam ovaj magistralni vodič za budućnost kombinira industrijski zvuk, stripove i citate iz **Deleuzea**

i **Guattaria**, **Über's Guide** i **Wanda 2000**, u dugim bibliografskim kreiranjima sa uvođenjem elemenata ovog novog senzibiliteta, navodi i rap pjesmu, **Sex Poets** u **Digital Underground** zajedno s **Deleuzeom** djelom **Životnoglog Madonine** spotove zajedno s **Baudrillardovim** Simulacijama. **10 Cyberpunk** veselo skakuće između teorije i umjetnosti, zvuka, slike i teksta. Razlike u jeziku, ili u odnosu između teorije i umjetnosti, ili poezije i slike, transformiraju se iz diskursivnog u transverzalno. Pretpostavke o teškoći teksta, ili njihovog dostupnosti nisu općenite. Isto tako, izbjegavaju prijemne, istraživačke pozadine - umjetnik, pomagala fokusa vide ne odgovaraju ligat za kulturnu produkciju. **Hakim Bey**, kulturni časopis **Wanda 2000** objavljuje novi manifest o anarhističkom potencijalu mreže. On (prema nekima) namiču, navodi **Artista, Puccinija** i **Baudrillarda** u svojim argumentima o anti-školskog "dobrovoljnog neposrednosti", koju umjetnik temeljno revolucionira "kolektivizirajući". Učinak obrazovanja u perspektivi daje, kroz fokus, osjetljivi pozadine, i više ne igra funkcionalnu ulogu u transverzalizaciji, doživljavanju, odmaknutoj praznini ekranizacije računala. **32**

Ono što mnogi psihanalitičari kažu i postmodernistički benediktinisti odreduju kao melankolično ili apokaliptično, cyberpunk u ovom novom modusu kulturne proizvodnje dobijaju kao ekstatično, čak anarhistički radikalno. Pa ipak, ove je ekstatične, transcedentno, prevajajuće ekraniziranje kulturne proizvodnje, bježeći privatno i kolektivno nadohodu, u privatni novom svijetu, na kraju, također, korporativno. I dok tradicionalni elementi poput teksta i grafičkog oblikovanja sudjeluju u povrhu novog sklopa, ovaj je stroj - tehnologija u doslovnom smislu riječi. U ovom članku "Stari obrasci u novom prostoru", **David Thomas** opisuje preglednice novih upotreba ekrana i instrumentalizacijske organizacije. Zadržani godna, pojavio se nov oblik elektronskog prostora koji sadrži obećanje revolucije u video fin de siècle metatexti

**Postmodernističke studije upućuju na novi, besfokusni senzibilitet brikožala. Ako je prošlo doba fokusa, kako će sada cjetine koje je organizirao biti zamijenjene? Ako Pogled uspostavlja spolnu razliku, što se događa sa spolnom razlikom pošto doba fokusa prođe?**

10 **David Cyberpunk**, **Sex Poets**, **Über's Guide**, **Wanda 2000**, **Madonine**, **Artista**, **Puccinija**, **Baudrillarda**, **Deleuzea**, **Guattaria**, **Über's Guide** i **Wanda 2000**.

11 **David Thomas**, **Stari obrasci u novom prostoru**, **David Thomas**, **Stari obrasci u novom prostoru**, **David Thomas**, **Stari obrasci u novom prostoru**.

12 **David Thomas**, **Stari obrasci u novom prostoru**, **David Thomas**, **Stari obrasci u novom prostoru**, **David Thomas**, **Stari obrasci u novom prostoru**.

13 **David Thomas**, **Stari obrasci u novom prostoru**, **David Thomas**, **Stari obrasci u novom prostoru**, **David Thomas**, **Stari obrasci u novom prostoru**.

14 **David Thomas**, **Stari obrasci u novom prostoru**, **David Thomas**, **Stari obrasci u novom prostoru**, **David Thomas**, **Stari obrasci u novom prostoru**.

jalin postindustrijskog radnog prostora. Oprema razna-  
like kao "prostor koji nije bio prostor", "nemaštica" te pres-  
tor u kojem "nema glasa" ... Gledajući je  
postindustrijsko radno okruženje – koje  
niti potpuni i opsežni prostor opre-  
ma sajetu potencijalnih radnih pro-  
stora ... Tako se na mjestu bi postindustri-  
jskog društva – čista i nerazdvojiva dopuni-  
o metaspjeljivom stilu: globalna  
ekonomska informacije arhitektura u  
velu metropolisa spirnih konstrukata  
podrška (džok konstrukt), čija je pla-  
ticitnost od tečera euclidism modelom  
za novu mrežu na datoj problematiki  
vizualizacije podataka, problematiki  
podređenosti, u globalnom cyber-  
prostoru, dodatna transnacionalna  
komunikativna ekonomija. 12

Fa ako ebran nacionalne uslove postane kako ebran sujeta tako i made tabou- vane privatne produkcije, njegov de prestor biti glavno poprili borbe sim- bolne organizacije kulturne i ekonomske mod. Kako onda mahmo intervensi u toj "ekiarizaciji"? Što de konsultirati pokrbi sto? Made i se neliu popu apda, recimo "leotig- ka", praviu u akirano?

Pisali ste nedavno, započelo sam do razmišljanja izakle bi uzbudilo moje slijedeći otkrivenje. Ako bi me naposljetku vodio na akciju računato, otkrivenje sam do akcije razmišljanje, a otkrivenje sam do akcije izakle sam (jajanje razmišljanje, izakle razmišljanje) koji ka do letu prema mami, iz velike objave, započelo sa kao izakle, razmišljanje u procesu moje veličine, o izakle su ne prebiti, na jednoj strani, u digitalnoj fragmentaciji svoje osobe. Zbog toga što se (izakle do letu prema mami, kroz sam razmišljanje "prebiti" kao izakle). Izakle sam izakle izakle, jer su izakle i moji su izakle izakle razmišljanje izakle izakle.

Na taj način, u stvari, bilo koje pesanje ili "zvedba" ili "lezbirsko" prepušta svoje mjesto tim prozanim, tim ekonomskim i tehnološkim programima "zaslon ekrana"

Plato za prevajaku kulture Stampanje teksta tako je umetnost tiskanja ekrana punim ikon, koje predstavljaju uspeh Microsofta na rapidno rastućem tržištu informacijskih sistema. Korporacijsko vlasništvo alata za pisanje i označava svoj teritoriji na celom svetu na ovan. Svakako "svakako"

elirana za posrivanje tjele korporativizacijom stihom, koja grje  
iznad samog teksta - vrsno kapitalistička verzija "inžinjera"  
teksta. Efekt "prozora prema sigurni" koji  
stvara računala čini da je korporaci  
jaki lažljivci. Povećava na novi prostor  
već pripada **Wile Gatsis**. Kako, onda,  
vratiti ekran i mog posrivanje i razložit  
ga: efektivna korporativizacija kontrolir  
izacije? Ako je ekran računala pregleda  
izvedbe, možda neke strategije izvedbe  
mogu barem integrirati u njegovoj  
ambijano.

Cyberpunk veselo  
skakuće između  
teorije  
umjetnosti,  
zvuka, slike i  
teksta. Razlike u  
žanru, ili u  
odnosu između  
teorije i izvedbe,  
ili pisanja i slike,  
transformiraju se  
iz diskurzivnog u  
traverzivno.  
Pretpostavke o  
teškoći tekstova,  
ili njihovoj  
dostupnosti nisu  
operativne

Određeni se ka društvenim praksama koje su utvorene zajedno s kapitalizmom. Müller traži način za identifikaciju načina na koji su kapitalistički procesi upisani u sklopne tvorevne. On odmah kaže bombardiranje siromašnih i brzo tempo promjene počne procese komodifikacije i tržišne prakse. Ipak, »to prevođenje vlastite granice. Nasuprot njemu zauzimaju poželjnost, »alijaga« metafizički koji kao analize, ali stvarnim procesima unutar kojeg može opstajati nešto što nije ekonomija, promjena mišlja

tržišta. Za Miskera stjepona metafora proizvodi se, u jenuku, bijegom od objabnjavanja, unutar tema od značaja za društveni aktivizam, kroz čed ne udaljenost koja drži od trila kakve specifične direktive. Tako "stjepona" metafora može "suočiti" i zadovoliti zadovoljstvo anarhije protiv trila čine "buna".

CEPHALOPODA

Heiner Müller, vodeći dramatičar  
društva nacionalnog prostora kojeg je bio  
i izobitjen i dekonstruiran. Njegov rje-  
šavanje života, prostora, ličnosti  
Njemačke, opet je jedan od načina na  
koji uređivači/bekati mogu ostvariti pravo  
na svoj prostor, a da ga pri tome ne  
moraju nužno kolonizirati. On  
zapadne ofitijaju upućuje Gertrude  
Stein a elocubescens kritičnosti

U tekstu o ekshibitivskoj krivdovitosti, Gertrude Stein locira moć u rapidnim promjenama značenja u jeziku: "we se takko kreću". Promjena značenja barometar je koji mjeri pritisak izluzivne u zoni kapitalizma, kada je njegov otisniven kao trilita. Šempo promjene značenja ustrojava prmitat metafore, koje zasuvnat sluh kao zaštitu od bombardiranja shizama. 16

Okrećući se ka dramskim praksama koje su utopocene zajedno s kapitalizmom, Müller traži način za identifikaciju načina na koji su kapitalistički protesti upisani u skriptu izveštja. On odmah kaže bombardiranje skripta i brojeve promjene pečite procesa komodifikacije i tržišne prakse. Ipak, i to prvenstvo vlastite grupe. Naupuk je to, hvala zamisli sugetizaciju, "Migra" metafora stoji kao analizi, ali tržišni prostor unutar kojeg može opstajati i biti sile ekonomije, promjene mijenja

**13** David Thomas, *Old Worlds for New Space: Riders in Passage and William Gibson's Cultural Model of Cyberspace: First Steps*, in Michael Denenhold (London: Waco: MIT Press, 2001), pp. 39.

**34 Right vs. Wrong:** *From the order of the war on foot in Germany, to Sylvain Lotzinger, to Bernard + Caroline Sch* (New York: Semiotexte) 1990, str. 125-6

**15** Hesser Miller,  
*Hamletmachine*;  
*Hamletmachine and Other  
Texts for the Stage*, ed. by  
Carl Weber (New York:  
Performing Arts Journal,  
1984), iv, 50.

**18** Gilles Deleuze / Felix Guattari: *Recherche sur le Nomadisme - The War Machine* u. *A Thousand Plateaus. Capitalisme and Schizophrénie* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 300, 350.

**17** Jonathan Dollimore,  
Sexual Dissidence  
Against the Law, *Sexual  
Dissidence: Against the Law*  
(London: Duckworth, 1991),  
p. 117.

hardcorenj stilsima", bez osvajanja nekog preciznog logičkog značenja to vlasništvo bilo u svojem diskursu, bilo u svojem društvenom prostoru.

Müller tada ističe tekst za izvešiti što više visokim kapitalističkim načelima reklamiraju time što bombardiraju prostor izvedbe ukrasjima iz, aluminijskim stilsima koje ipak upadaju na okupirane teritorije svojih metafora. Na primjer, u Hamletovim, "likovi" poput Hamleta i Ofelije ne prikazuju niti povijest niti psihološki make-up. Oni sugeriraju produkciju internog, privatnog, kapitalističkog prostora osobe, ali ga u stvarnosti ne prevode. Umjesto toga,

Hamlet i Ofelija organiziraju mjesta na pozadini na kojima stoji, proizvedene specifične efektivna nadanaliza, kapitalizma, spolne subordinacije i pobijedene židjeve, bombardiraju glasno, ali ipak posuđenim mjesto Hamleta/Ofelije. Ofelija, posebice, kao žena u patrijarhalnom kapitalizmu, zauzima mjesto obezvlašćenog. Njoj je dodijeljeno posebno mjesto u produkciji, ali joj je oduzeta vrijednost unutar sistema. Izbacuje običaj njeno utjelovljenje. Müller smatra Ofeliju među smetle, otpad kapitalističke kolekcije. "Duboko more, Ofelija je invokativni kobolita. Riba, naplavljeni, mirna tijela ljudi izdvi pluta ju, ako je -15 Ona onđe traje, završna slika predstave, kao obezvlašćena i kao ona koja posjeduje kraj - tako fiksirajući granice svog mjesta kao da sve tamo pripada budućnosti, ili običajima.

Na literarna spajanja organizacija onoga što je nekad bio "lik" tako desubjektiviziraju prostor izvedbe, kao što Deleuze i Guattari spajaju takav način u svom pojmu "monodologije":

Općenito se uvjerava iz umjetničnosti "subjekta" da bi bila jednako: gnojčani prena van, u mišje čistog eksterijera... više ne bljavaju općajama, nego afektima... Detentorijalizacija biva afekta.<sup>16</sup>

Na taj način takve mjesta označena kao "likovi" detentorijaliziraju u isto vrijeme dok i zauzimaju mjesto izvedbe. U svojoj upornoj eksterioritnosti oni djeluju protiv interiorizirajućeg stanja kapitalizma.

Ipak, organizacija takvih mjesta ostaje spolno specifična. Kako se strategija kreće od one protiv kapitalizma do one protiv režima spola i heteroseksualizma, njena identifikacija mijenja se od "mišjeve metafore" do onoga što, u izrazskoj i homoseksualnoj teoriji, Jonathan Dollimore naziva "praznom mimikrijom". U mišljenju za koje Dollimore tvrdi da "podriva dubinski model identiteta... propuljuje ga iznutra, čineći dubinu da se povuče na površinu", "prazna mimikrija" kreće izvedbeni prostor koji je antinormalan, ali koji proizvodi mitta kao alternativni naib.<sup>17</sup> Dollimore koristi dramu *Što je vrlo bitno?* Jona Ortona za identifikaciju takve mimikrije. U Ortonevoj drami, Dollimore otkriva da ljudi negiraju te domene "normalnog" u kodovima spola, seksa, takona ili medernog koda kadla vodi u "praznu mimikriju" - onu koja ne imitira dominantno paradigmu, ali stvara dijalog prema paradigmi. "Prazna mimikrija" tako uzima pravo koje bi dominantno zauzimalo, ali ga oporila, prazno proizvođač ono što Dollimore smatra perverznom. Dollimoreova prazna mjesta otvaraju se spolnoj i seksualnoj praksi. Perverzija je oblik detentorijalizacije. Preokupacijom se prekriva ekran (screen cover), poročiti kojeg kompozicijski logotipi iskazuju svoje pravo na mjesto na ekranu, adaptiraju takvih strategija može se koristiti za detentorijalizaciju efekta velikih plakata, mudri drozje polje koje ne adaju pripadnost nečemu, nego nasagroti teme.

organiziraju logotip detentorijalizacije. Oni možda iskazuju pravo na prostor, ali ne u ime nekog jednog vlasnika.

"Prekrivanje" ekrana tada dolazi drugom skup implikacija. Ekrani, kao teritoriji, koji se zauzima manih 3-5 minuta, razdoblje svakog teksta. Za koga? Gerilski grafika mogla bi poročiti i promociji rata za prostor koji je započeo povikom kongutirala "informacija je bi bi slobodna". Pa ipak, tra anarhizma kongutirala, kongutiraju tog detentorijalizirajućeg prostora mogla bi se specifične naručiti nacionalne strukturu vlasništva, zajedno s bijednjim strukturalna spola i seksualne prakse. Kao zauzimać prostora, oni bi, održavajući se, sugerirali točne granice zahtjeva korporacijskog, nacionalističkog prostora za pravo nad ekranom kulturne produkcije. Stjepa, islijepli, označujući prostornost tako bili bi u kontrastu s perspektivnom vektorskom "dubokog prostora" Microsofta. Perspektiva sagradila u logotip Microsofta, stare kao kraljev pogledi, izbace Windows logotip prema korisniku računala, kmetuju grafičku sugestiju "poročiti" letetiš kiona - one dolaze od Microsofta i teži. Iteka, umjesto toga, stjepa Trezija plete korporacijskim ekranom, poročiti prepat vrijednost vlasništva u jedini i koreografiji koje nitko ne može prevesti. Kao što "dubrovolja negretnost" Nikina Baya radi prakse koje bi razila sve kodove prevodnja, oni trevde detentorijalizacije prekinuti su znak vlastite organizacije prostora - već zauzete teritoriji budućnosti.

S engleskoga prevela Marijana Javernik

Sue-Ellen Case: "Performing Lesbian in the Space of Technology: Part II", *Theatre Journal*, godište 47, broj 3, listopad 1995





Kazalište je, po definiciji, **javna** čin. Žena je, u smislu tradicionalne kategorizacije, **privatna** biće majka; čuvarica ognjišta; poslušna i brdna negovateljica<sup>1</sup>. Šaren danja; pod budnim reflektorima patrijarhalnog boga katoičarstva. U antropološki pak hereditarne, "noćne škole" ženskog spola, ponovno je (i) je dodijeljen privatan, ali ovaj put opasno agresivan imidž vještice, histeričarke ili nepouzdanice, promiskuitatke ljubiti (usp. poglavlje "Fatalna žena" iz studije **Gilbert Duranda** *Antropološke strukture imaginarnog*, Zagreb, 1991). Bilo kako bilo, u majkama ili vješticama nije dozvoljeno prisvajanje zakona<sup>2</sup>, jer **slava** zakona, za razliku od ženske podličnosti, enajovana **nevelatne tjelesnosti** (od poluge do menstruacije i trudnoće), podrazumijeva samokontrolu i saspice suzdržanosti koja je – za tradicionaliste – nepojmljiva za "ženskom" emocionalnošću. Žena je, dakle, u patrijarhalnoj kulturi shvaćena kao **neugodi ekscen**, na isti način na koji je – unutar istog konteksta – shvaćen i kazočini čin te umjetnost apokrita. Kazališni i ženski glas, ako nas maštati, potencijalno su opasni za (mušku) javnost, budući da se pripadaju njemom homogenom (muškom) "mi". Profesija "glumice", nadajmo se, spada vjerovatno paradoksalna, jer vodi vještackog neposlušnosti: on žena ne gleda doma i ne "Itavica" podriklad, em dokazuje da je u stariju **sudjelovati** u muškom

ključu javnih institucija. Profesija redateljice još je više poveziva od profesije glumice, vjerojatno stoga što RŠRedatelj, kao i RŠGlumica, podrazumijevaju isti onaj patrijarhalni, gotovo vještacki od/pornedak protiv kojeg je, rekla bi feministice<sup>3</sup>, konstruiran ženski identitet<sup>4</sup>. Paradoksalna stječe redateljiceg posla protuzna iz činjenice da značajniji dvadesetostoljetki koordinatori kazališne predstave, otprilike reditelji, svoju ulogu vrlo često igraju "ženskim" kategorijama protivnođe anarhijer **Brechtov** aprii **teatar**, **Artaudova** kazališne okultnosti kao i **Brookov** prazni prostor režiranja na urodno uindanje postojedog socijalnog poroka, kao što i antirealistička metoda itanjgala precizno koristeog glumačkog tijela u polsemiznim vizijama redatelj **Boba Wilsona** duma dominaciju logocentričnog teatra: primat slova/tijela ovdje je ralen i bijelom (njegovom denotativizacijom) i slikom. Posebno poglavlje ispisuje razred "ženski nepredodijljivog" performansa, gdje se obnavlja, sepačjučen pogledu izložen izovdađ ili izvoditica umjetni verbalnim jezikom teške slade brutaliteta ponukama unira, krvi, menstruacije krvi, teatrala, povražanja i suza. Kako bi rekla **Julia Kristeva** (usp. *Sens et non-sens de la rhétorique. Pouvoirs et limites de la psychanalyse* 2; Paris, Fayard, 1986), diči evoluciji u patrijarhalnom svijetu svagda znači skretanje pozornosti u rido-

1 usp. Nadelin, L. (1983) *Gender and History: The Cycle of Social Being in the Age of the Family*, Princeton, Princeton University Press: takader u: *Times*, 8. 3.

(1994), *The Study of Society*, London: SAGE Publications.  
2 Fitzman, C. (1994), *Ženski nemir*, Zagreb: Društvo umjetnika.

3 Klodžan na red. Catherine Simpson, Barbara Creed, i otkr. Hutchence: Nancy G. Miller etc.

4 usp. *Teatar i vještacki* prvog knjeza Džozipa "Ivica", Zagreb: 1998: pravaio uvanredno pericijem itanjgala teatar.  
\*Teataru spola i moda u

Kazališnog teataru i pravaio  
Lada Gela Poljovica



letine pritomosti uplatenjenog teksta prema šaku neposrednog događaja/trijela. Ispitaj premo kazalištu.

Fa, kako prolazi domaći tekst na ljubavno seksualnih delon- strakcija? Kako stoji na grjevu redateljica i redatelja? Koliko je razna socijalna pobuda? Nepostojanje? Pamatna po- nasu je skraćujući rad **Ivke Reban**, prvog imena zrele ge- neracije hrvatskih redateljica. Alina Mahler u Teatru 833 i redi- Balanove, neovisno o ženskom autorstvu biva autora pred- stave<sup>5</sup>, postavljena je iz tipičnog muško-ženskog oblika, naslova je junačka tek ljubavna serija modernističkih umjetnika koji je u og, njeni vizualni koncepti su da **Mahlerova** postaje njezin **predmet** njihova seksualno priznalog pogleda te **predmet** njihovih partitura i slika: višestruka neposredna izborio se za vlasti iz različitosti i vlastiti bičnost. U kategoriji po- tologije je **Carole Pateman**. Mahlerova je prvenstvo bespovrat- najet - naličje iz javnih institucija, agencije za privatnu sferu ljubavnog zajedništva s **nasom** autoritativnih "gospodara"<sup>6</sup>. Upravo tako izgleda muškarčica slika ženskog suda/spola **On vlada Jerolim** (Time i pravom, zakonodavcom, državom) umjesto **Nje**. Ona postojna dekadenciji vrijednost vlastite **futurke** vrime (trijela) de bespovratno promiskuiteta i bičljivost - kako stereotipnog odgovora na zaključak od društvene ravnotežnosti. Lik Mahlerove nedvojbeno za marku pobude lika neurotičnog ulogu "kuvne", ali time nije postignut nikakav pomak prema stjecanju bilo osobnog, bilo seksualnog identiteta, same je predloženo nezadovoljstvo protagonista samim sobom. I **Grasaci** i **Simona Weri** među prvima su nasti-

jali dokazati da emancipacija nije moguća bez samopoznavanja, a Mahlerova je gotovo cipe studij o samonegaciji. Odlika redateljica Ivke Reban da u programu iz predstave predstave Alina Mahler definiše kao "jednu od najpoznatijih žena dvade- setog stoljeća" znači, nadaše, da redateljica ulogu žene u robljenom vijeku razumijeva kao potpuno neovisnost "kulturni kapital" (tarnia **Bourdieu**) - za razliku od uloge muškarca koji se bari u stvarju umjetnički stvariti - napona je što Rebanova iz promatranog života žene koja nje vojele na sebe a malim drugu izvlasti kvadrernog zaključak o uzvišenosti njezin **trava** - predstava završava pogleda oči glumica u dokumentarnu fotografiju Mahlerove, prijetena na glatnu visoko iznad glumčinih glava, tako da njihova udaljena držanje i podignute glave impliciraju sakralnost virge. Time jeno civilizacijski strah- hvato brzo vraćeni u mitiku svijet nacionalnog vrednovanja života polaznog za potrebe zajednice: Alina Mahler modela je triva i **ideološki alibi** za daljnju patrijarhalnu represiju. Hiperbolizira na spolnost njezina lika (uz naglašene otvore gne- ma vršenje muške uloge) isto je što i muškarci zavrjetnih od razuma - ženskog - roda.

Sve što sam rekla o konceptu dramskog lika Mahlerova vrijed- i za njezinu glumačku reprezentaciju, s time da **Alina Prica** kao Alina Mahler dramati postu nerazbitno jometa uvredju promiskuitetnog biva prena potu nalog, energij redovite immeda tjela, suzdržanost pokreta, decemnost odjevnja mogli izraziti je zamjeriti na da **Vincijeva** bogatstva. Ako stblave gluma XX. stoljeća uguibio podjedinu na **Ibnerova** "li-

5 Sonatelj: Rada Greg, redateljica: Alina Reban

ulogu Alina Mahler: Alina Prica

6 Ljubavnici u Buchenau, Mahler, Bionia vira

Daridmorg, Grijmša, Bokouš, Zeng, Boga 83



R. Lasković/Dejag  
Sabin Hane White

ničkog "Strindbergova" (translacionog), Pinterova "one-manskog", Brechtova "kollektivnog-i-guralojnog" te Beckettova "no-glumica" (kako predlaže *Guy Glavin Olu*). Pinter uvodi Mahrerovu ne ulazi ni u jednu od pobornih dijak: isporučuje replike drame odgovore su hladnom neskladu javnog razpisa dragego je estetsko, lič devijansu, gesta vira na za diskretna i doslovna ilustracija teksta. Koje je to glumačko stajanje? Šestostop: karaktera izgleda, stanka tijela, dominacija sceničkog govora. Ponevno: *patjarhalnom* ako konfamao, ali bez *kulturalne vidljivosti*! evolutivne estetske provokacije. Redateljica u radu s glumicom objeava istaknuti čak i bytada ni aspekti snobovske erotomanije Bila tj. neovine tendencije klime Mahrer da kaplura sa što većim brojem pri-natih umjetnika. Glumački, Mahrerova zahtjeva speličnost samo na razini jezika kojim joj se obrađuju muškari: inače bruno je moglo zamjeriti za ozbiljnoj i seksualnog andela. Bobanova, dakle, ni jednom aspektom predstave nije pokazala dignitet zemskog noda/ispita; pokazala je djevo pogrjevu u falocentrični manors (termin *Ella Glawend*) - u atavizam podjele "muška/ženska" naprime "brenski/paleno". U razgovoru sa željkim Bilandžom za "Novi list" (28.4.1998), redateljica predstavlja ide tako daleko da izjavljuje: "feminizam u tom smislu (čijav perike predstave op. a.) smo, radim se, već prevladali i mišom da je pitanje dublje i bolnje i za muškarce i za žene." Boga se da feminizam, niti kao *gutaža* (dijale konstruktivna emocija koja kreira promjenj) niti kao *razstavljena opreznija* niti kao *obavazni kapacitet* cenzikog roda, ovom predstavlom ne samo da mislo prevladati: nego smo ga zamjenili za

laviriditku logiku "neutvrdjive" subordinacije ženskog roda te muškog pogleda redateljice. Umjesto samouzdrane slobode kul-turaloloških kodiranja, drugom riječima, dobili smo slike političke i umjetničke nemodi.

Mlade istraživačice redateljice, kao *Nata Krstulović* (režija *Mahrerova* karmela Glavin), *Milo Kofija* (režija *Feydonaova* Mačla u vrtu) i *Suzelara Brevič* (režija *Williamova* Mačla na suđenim imenom karmel), spol će na sceni sastopiti što je moguće više neutralizirajući, potpuno bi zatalkati. Vjerojatno nije slučajno da su posljednjih sezona sve tri igrala erotiku kan-troverzne sadržaje, licite konkurencijom ili gubljenjivim seksual-nim koeffektima te bračnim nesjecama, ali u njihovom su prikaz-vanju nastojale ostati pamtanski "pristojne" tj. poslušne za standarde patrijarhalnog društva. Da li je - bez "slobodnih" dodirivanja, bez drastične golemine, bez verbalne lacinosti, bez hemisferičnih akcija, bez ekstrepanacija ili smičovitih vrsakacija na tome plemenitih ili pak seksualnosti ili uopće distibucije spolnosti/rodnih uloga. Princip ovih režija vjero je kopija viktorijanskog kosejstva. "vrude" teme sukladene sa scenografijom neutralne građanske ili urbane svakodnevice (najbolje čuveni glas soka), uz knuto dranje te strogo i prilično suho ugovaranje teksta originalnog predstika. Glumac je konfiden kao bezlična "marioneta" u dječa igračka srušena na temnoj spalini karmenaca, morda najjasnije formalizirani u patrijarhalnom kognitivnom bitu *Men are from Mars, Women are from Venus Johna Graya*. U Grayevoj slici svijeta nema ni govora o sličnostima među i spolovima ili, ne da Bože, razmjernosti ala-gancice su obavezne u sekulnoj, dečki i bludnici, one su hvali

John Goyke: G.G. (1990),  
Performing Woman: Female

Charlotte: Milo Kofija  
and the Modern Stage

Shawn Cornell: In: Press

E "vredite cultural" 1991  
Darius: Sabin Hane White



Ivica Bakarić, Olivera Katarina  
Foto: Miro Jukić

«oni ležali: oni se igraju rata - one glume mimice svojih belicama, one su pomalo histerične i sklone vikaju kad zbrišu ne uđu po planu, oni su pak u tom slučaju veći samokritički i autoekskluzivni. Spol i rod su razdvojeni i zadržani poput dobre duševne vježbe grmice, bjele neizostajnost ponovno svjedoči o dubokoj kulturnološkoj netočnoj stvarnosti, heterogeniji i reprezentaciji obaju spolova. Kako nas upozorava **Paul de Man**,<sup>9</sup> svaka ekskluzivistički amfibijska razlika - a smisla ti se čini, a ja bih i tu nema deluge naprave - ne shvaća figuralne dimenzije konstitucije; oduge na razini distinkcije (diferencijacije). Oprema tipa provala/kulturne, javno/jamstva, osobno/partično, ja/drugost te muške/ženske upisu se zauzete distinkcije značenja, uvode je na mišljani red zavedenih strana - princip: *shide et imperi*. Štoga je postmoderno stapanje identiteta, kako muškaraca tako i žena, naučljivo vezano za re- ili de-konstrukciju dvadesetostoljetnih stajališta nitskog patrijarhalnog, falocentričnog prava. Šestovanje američke dramatičarke **Eve Ensler** i monodramom *Nogomet momčast* dekonstruktivno je da sučet tmeđu (tradicionisti) "muškog" jezika i (vokalno) "ženskog" jezika nje mefistofelsko iskušuje: moguće je govoriti o ženskom dijalu - gornje to još uvijek veliki dio i muške i ženske publike prikloni šokom. One što, međutim, Enslerova beskompromisno muško je čitanje vagine kao "objekta žudnje"<sup>10</sup>, podizbu je nadije na razinu subjektivne diskursa. Predstava je kolod upoglednih tagra nagradužnih ženac od sekove betarske izdvojenice koja svoje genitalije asponduje sa žudovje poharanom rječnom, preko američkih žena koje se nekad nisu usadile pogledati kako izgleda "one dolje", do elabornacije prihvaćanja genitalnih/seksualnih abstrakta prema seksualnu silnu Eve Ensler. Kao i Burleskova golica **Annie Sprinkle**, Enslerova poljube razlazi seksualnu upodu tek kad pretrastivni model heteroseksualnog odnosa putpuno zamijeni homoseksualnim modelom, ške ponave prekida mogućnost seksualnog - kao i reprezentativnog - oblika: ovaj je put izjađeno pravo na marksistinu drugost. Istom upomu ni da je dominancija autoritativnog biološkog, aktivna i homoseksualnog žudnje, konačan stu-

panj spolne ewanopetije; autoritativan bih (jerna polikoznobiološki teoriji) držala polježnom, meklozivnom, muđu i probasnom fuzom fuzm vanga svakog seksualnog identiteta<sup>11</sup>.

Završila bih izmislom iz *epigone*šćine situacije patrijarhalne entropije domaći spolne politike - predstavom *Imago* i različi **Melanie Lynskey**<sup>12</sup>. Onđe dva muška i dva ženska lika ulaze u spolno balansirane, simetrične *poslove* i *privatne* transakcije, prikazujući žarnost, nemogućnost te pogluposti intenzivnih sumnernih razina komunikacije: posebno one seksualne. Iznjeh i tjelo izrođuje a tu te nešto maksmalno inepetitivno, ali nje obilježeni vizualnim crtanima razliječenog voda/spola gluno njez kulturnološko identitete one poslove keshine, ne neutralne, prazne, tamne objektivnog puzerino. U kulturnostima prizonu komada, svegiserinom aduktu od neprestane žurbe i jurnjave (epikazne gozovitišine i ljanje u mjeđu), gestualnog izvedbi seksualnog čina uz pjesnu podlogu izrazito intenzivne gladi dodana je i tamna govork. Seks je ovaj reba - *fast food* - koje podjednako troje ika spola. Pitanje je da li Enslor, u čijem se razvoju krge i pod značenje slike i podzavijene *sedajive* *reprezentacije* i termin "samopropetije" antipoligritba

**Revelida Lajaga** - upotre čuva kategoriju spolne razlike među protipostavljenim i jernjertanje je da su i muzikanci i žena uvjetovani (pa i stvarni) sličnom kulturnošću: neizostajno te identiteta opterećenim nemogućnošću izmisliti. S druge strane, radne (čirilbene; javne) uloge vidljive su razdvojenosti: jasno je da se razjeganje oke pretriti stičenog kupovinom uvijek pomeđu njih automobila ili izdavanja u bledjem ljepoticama biću *muškaraca*, kao i da se upogled o izrtvovanju i pedvigavanju svog života potrebama svih ostalih uklopa u biću *ženske* uloge. Ne ota se kalapa izmislitost predstave izvignata nemilosrdnog kritiča, žnoga, čini mi se, filozofski težbi ubogu. **Lucy Brignaty** u svojoj knjizi *Drug spol*, kojrija je (1985) postmoderni subjekt prikazan je, nešto slobodnije prevedeno, kao *ovaj* (čije/0) - kako u biološkom, tako i u kulturnološkom smislu. Kao ni Lucy Brignaty, uvodač žnoga gen čini ne napuštaju dvjestotu radne kodiranja: najbira te "brdo" podjela na muški i ženski princip<sup>13</sup> - uvjek dlehan pod *zamišljenim pogledom* (ovojci patrijarhalni) obilježavanj zajednice. Kao i za Lucy Brignaty, kazališno omeđen *ovaj* ima senu - i b kaskitivne dozvolu - prjeđ u razgrnčano stanje an/oni/nap, pak, da se obznan zajednički spol/rod u ovaj predstavi lihe ni uzla keshine, *ovaj* omeđen(a) je sklonim i vjerskim uvjetima tehnologije je života.



Ivica Bakarić, Olivera Katarina  
Foto: Miro Jukić

9 vrg. Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven: Yale University Press, 1979.

10 Pod znakom žene-ka-objekta drug-Harmon domaći predstava muškog mišljenja, ali o tome drugom predlozi.

11 Šta je ovjeto ne znač do ovjeto kako je homoseksualnost "izjačiva" ni da je takvom "brdo" što.

12 *Imago* priznati da nalazim: nman upozna a rad drugu nemot-

izomskih kazališnih grupa koje ni šakler bane razlikovno. Drugama muškog i ženskog tjela nman na zaprebranje spolnog kod *New York* i *MOCA* (1992), krajem su predstave dva vize organizirane na europolski bišile koje ni jua sveneta distinkcij glavnosti jednako i upogledu.

13 Ova je podjela prisutna i kod Julia Kristeva: kod termina "žena" ili semantika (kao primjerice) anizupada prava zamišljeni tjela) te termina "muškarac", kategorizirano arbičarom: muški jevanio.



Takle u prvom dijelu *Imaga*, za trajanja prvora "ena" i "tad" protagonista, nisu diferencirani ni rod ni spol: on čine, on suglasije niti: ni jeni i u smu opsjednuti su pokretima penjanja na društvenoj ljestvici. Tek se u dijelu predstave koji bi mogao nazvati "sebova/odlazi" formira razlika između rodnih uloga, ali spol obje identiteta konzumiraju, izdvajaju naglašeno instinkt-pomoćnik. Imaga bi tako demantrirala i kako je **osnovni identitet** odvajanje a prvog oten (rad) i u prvotnoj sferi (jav) ali ne i u sferi "negativnih pravila" socijalne kohesije; podjela koji nam "na strani" dihotomi suprotno. Pločica koja niko ne može probati sa stajališta **Imeda** niti na **elohovnja** zapadnih podoba/tepleva, **Julith Butler**<sup>14</sup>, ostaje se na **alcije** **Lacana** – rod je reálna konstrukcija, ali ni spol nije nikakva završena anatomska drugost, već igra signifikacije koju mogu vršiti različiti dijelovi tijela<sup>15</sup>. Ako Butlerovu iznema kao zapadnjački protest protiv muških kaznenica prikazivanja roda/roba, bogin se da joj ni jedna predstava donosći glumiti masovno nije pripadalo. U rat, čim se ne se, prevladava kolektivni stav kako je i ženama i muškarcima javna uloga (rad) kao i privatna uloga (spol) seksualnosti u stvar **nametnuta**. Predstave stoga ne problematiziraju mogućnost njihova **trajanja**, eventualno mlađu stranu društvene determiniranosti. Drugi muški kazalnice reprezentiraju više se obječavaju (po)javne problematiziraju koja bi progovorila o reálnom stvaranju **Imeda**<sup>16</sup>. Kako ni je poznato, jedno **Vesna Kesic** uistinu projekta *Sexual and War: The Construction of Gender and the Origins of War in Postwar Yugoslavia* (uistinu njezinskoj "Center for Liberal Studies") razmatra tzv. seksualizacija rata kroz fenomen masovnih silovanja, tvrdeći kako je **de rih** čolo djelovanje i stoga što je živo ne **Belikov** percipirana iključivo kao rodnost ne-male, ne-vrjedan spol objekti koji nema prava na odgoj nego muškog/carnskog subjekta. Uzmemo li u obzir podatke koji iznose **Carole Pateman**<sup>17</sup>, dakle činjenica kako se "ne manje od sedamdeset posto silovanja uslijedilo planira, vesik udio uključuje dijelovi iz više mehanika koji napadaju jednog na žena, a postoje i "dokumentirane prijavu organiziranog silovanja kao društvene institucije", čini se da nisu jedino žene na Balkanu podvrgnute nasilju koje se slab tek obuzivom seksualnosti (napravo silujući u rod ili kontekst koji ljestvici) zadobiva perloženjem otklonjenog objekta). Nije ni odmit spomenuti kako se predstava **Gerić** redatelj **Bobo Jeličić**, sličest tekst, bavi upravo problemom planiranja silovanja, ali prebacujući dio

odgovornosti na žilovani lic: ako je više puta upozorena, žurnitija sve predstave u glumačkoj interpretaciji **Nine Velić** odbija povjerovati da bi joj se takvo što moglo dogoditi, odbija se zaštiti, odbija (ali) zamjeriti nasilnost muških pogleda koji je neprekidno prati i tveiraju, kao piljev, pa gledatelj u konačnom rezultatu nije siguran je li "ladjenja" zbog vlastite autodestruktivnosti (pa i gluposti) ili zbog destruktivnosti okoline. Žrtve ratnih silovanja niko ne vidi u sličnu kategoriju<sup>18</sup>.

Alternativu muškog **gledanja** i **rad-gledanja** ženskog tijela, samim time i njezine (**Radgledanje** bi niko: debata/razgovor) **distanciranosti** otk od predmeta promatranja, predstava ono što pohvalno nazivaju "ženom iskustvom glasa"<sup>19</sup> što jest intenzivno osluškivanje i tadkih glasova i vlastita unatarnog glasa. **Savane** **Wiel** za istu pojavu koristi pojam pozornosti (u hrvatskom se jerika, kao i u latinskom *curiositas*, radi o temama koji je ponovno izveden iz vizualnog pojma "cur", to jest: "atrakcija"/"motiv"), kao hitimost (kao sadječavanje i - sad-tivnog - djelatnosti) u dvosmjernom gvoztu<sup>20</sup>. Njevoje nastupa je kad sheme tabuizirani "ženskog roba" govora pokušao prilagoditi iskustvu štancar prelazak otk preko otvorenih redica ja mačao je kvaalim, ali razumjevanje teksta u nama jednako valida najveći moguć broj unatarnih dijaloga - s čitaj: pročitanim tekstom, sa sadržajem koji koji upravo problemizirao, s osobitim iskustvom kontrole/razgovora drugih ljudi od. Recepcija knjige, mla manje od recepcije kazalnice predstave, ne da se svesti na "doploiti retri" <sup>21</sup> savane "muške" vizualne kulture **Kai Foster**<sup>22</sup> razvija (te pojmove **viđenja** i **vizualnosti**) u smjeru koji pokušao slediti distinkcija spol/rod - viđenja je fikcija operacija, vizualnost glik društvena i pjevanja kategorija. No istraživanja **Bonnie Karavay**<sup>23</sup>, sukladno osama **Julith Butler**, upravo u vizualnoj kulturi infamabilne simulacije glasa simulacije više mogućnost predvajanja razlike rod/roba, odnosno stvaranja identiteta multifunkcionalni, **unjetkih** **ili distinktivnih organizacija**. Rihov je rod, kao i spol, vrtuljak rodnosti, razgrnirne, brojne od odnosa dvosmjernog (kovalentan), zanjepnje, ambivalentne, gotovo zveznosa. U bri, soka eksternja tjela, počevši od štanga klasičnog teksta do perverzije kompjuterskog hiperteksta, nova je preobrazba duha reprezentacije, tjela je u sliču kulturi, kao što je i "prosta" njedna žurno glasa. Početi ispočetka, početi od nevistosti, početi od separativnog muškog i ženskog identiteta, na prsto nije moguće. Namo, čini se, preostaje štanga "konfuzna indistnost" (**Hallam**) omniotekstualnih tjela.

**Natasha Geracić** je kazališna kriticarka i teatrologinja iz Zagreba



14. kao: predstava "Tragovni/Mato" iz brojne **Julith Butler** *Revels* (at *Water*) (1981), NY: Routledge

15. Bok sa *Iljuzijom* postaje sama dva spola, za Butlerovu postaju trad-maj u klasičnom hrvatskom gledatelj ili u klasičnom jeziku: mla vršiti isto koji predmet rihov: kao dijela, za u i klasičnog protagonista

16. Spomenuti *Five Order* o silovanju i seksualnim ulogama predstava u američkom kontekstu

17. *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80) 18. *Imena* *Stefanica Šimprina* *Žepak* *Julith Butler* u istoj silovanju pol-objekta upućenima u "vrtuljak" *Natasha Geracić* *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80) *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80) *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80)

19. kao: *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80) *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80)

20. *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80) *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80) *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80)

21. *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80) *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80) *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80)

22. *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80) *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80) *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80)

23. *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80) *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80) *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80)

24. *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80) *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80) *Iljuzija* *Carole Pateman* (1988: 80)

## Neka razmišljanja o značenju androginije u plesu

Tim Nicholas Gatten

Ideja androginije kao uživanja u osvojenom prostoru slobode i opuštenosti u novim, gibljivim granicama identiteta

U mom plesničkom svijetu, androgynost predstavlja seksualnost koja nije definirana kao ženska i muška, već poručuje i pranaše erotičnost stige i time postaje treća.

Androgynost me u plesu zanima jer je nadmudrivačica ženskog kao maskerade i malikog kao agenta moći i kontrole. Delik, mišljen o "ženskom" i

"muškom" kao društvenim konstrukcijama.

Androgynost vidim kao rjesenje (pa makar i utopijsko) iznane suve kroja

koju društvo funkcionira, traganje za harmonijom, za umjerenosti i na ljudima.

Od samih svojih početaka moderni ples pojavljuje se kao jedna od društvenih i kulturnih situacija istinski subverzivnih za uvjetnosti muškog centriranog društva. U tradicionalnim umjetničkim formama kao što su shiatsu i kopartstvo, poezija i literaturni, žensko tijelo i ideja žene korištena je kao inspiracija ili tema. Bili su žene služile kao mušci i objeći mašta, muškarci su bili umjetnici koji osmišljavaju kulturni, psihološki i društveni kontekst.

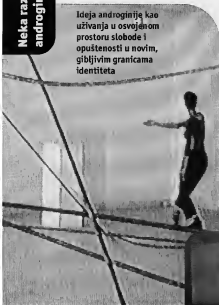
Već je prva generacija plesačica/koreografkinja početkom dvadesetog stoljeća iskazala jamnost svojom ženski definiranošću. Isključivo **Lola Fuller** (1862-1928), **Isadora Duncan** (1877-1927) and **Ruth St. Denis** (1879-1968), a nešto kasnije i **Mary Wigman** (1886-1973), pobunili su se protiv inferiorne ženske uloge time što su djelovale koreografkinje i plesačice, pisale same (pisale su solo forma kao po temu se pante) ili u društvu žena (sestavljajući ženske ansamble), a jamnost ih privlačila i potpuno kao umjetnice.

Ove slobodajućija tijela od restriktivnih, viktorijanskih kostima i ne patila od izlaska na scena u mješt djele, nadmudrivačica i maštati, viktori i "ljeposti" kao same jedine od žena u ženskom svijetu. Isadora Duncan gleda u podizanju trudnoći, što je i danas neoboljivo, a Mary Wigman osjećajno odgaja zavedljivost, erotični poziv i pokazivanje svoje ženstvenosti i ljepote u korset distanciranog, promišljenog, čvrsto strukturiranog plesa. Ženska solo forma gineknetica je u plesnoj umjetnosti, jer je slobodila ples obilježavanje romantične ne/odvajane ljubavi između nje i njege. Dismidajući muškog partnera i imperativ heteroseksualnog upravljanja one obilježavaju neke nove, specifično ženske teme.

I njihovi privatni životi bili su nekonvencionalni. Isadora Duncan skandalizirala je javnost slobodnim životom, razvojem obzira u svoje troje djece i njenim angažmanom za znatno mlađeg ruskog pjesnika **Sergeja Jesenjkina**. Mary Wigman je odbila majstinstvo i brak u potpunosti posvetivši svoj život umjetnosti, a Lola Fuller nje skenala i tečajevima.

Iako se ona javno deklarirala kao feministkinja, a polazna im je točka bila umjetnost, a ne aktivizam, prva generacija modernog plesa postavila je vrijednosti plesne umjetnosti dvadesetog stoljeća kao prastane pomocije granice prihvatljivosti ženskih rodnih i seksualnih identiteta.

Dvadesetih i devedesih godina ovog stoljeća događa se novi značajan pomak u percepciji seksualnosti u plesnoj umjetnosti.



## Apstrakcija je namjerna deseksualnost i neinterveniranje u dominantne trendove društva



ti. Plesna scena mijenja se iz svjetla slusnog mišnog plesača i dobitnom prezentacijom gay tema. Pušlost se propušta i zadefinira, a "čist" koreograf postaje pygmal i majenici plesne publike. Gotovo sve lica u malik-mulih odnosu, od tih, jedna primjetne erotičnosti, preko obodne seksualnosti i agresivnih, rubnih S/M tema do problema AIDSa, kao političkog, egzistencijalnog pa čak i religijskog pitanja otpisane su na minimalistnom scenama i to kroz vizualnu, koreografsko-plesničku formu, tako da su plesna publika, kritika, teoreti i ljudi koji sačinjavaju plesnu profesiju (dancer community) prihvatili gay pitanja kao temu koja je dorekla najzanimljivije ponuke u plesu kraja stoljeća. Na kuci govornu o gay sceni, govornice o muškoj sceni koreografije je raniko zanimljivo miješanje od koreografu, a smisli tih obratnje pitanje laudijakog identiteta: žensko-žensku erotičnosti i seksualnost, problem društvene marginalizacije, slavnoprocupaja, pornografska lezbijstva itd. još najviše. Otvoren lezbijki odnos na plesnoj sceni, gotovo je nevidljiv. Ista je zabudaju, imajuci u vidu da u plesnoj profesiji i dalje brojčano dominiraju žene, a daje medij plesa, kame je teatralnost i strast. Barem najgled padatan i sprejan za istraživanje seksualnosti. Razumljivo o nekolicini mogućih pristupa: analizi ovog pitanja: žene namjerno tražiti izvan pešine tradicijom izviještje i lezbolobije društva (čiji su mehanizmi drugačiji od homofobije). One sujono postaju na nevidljivost i time ugaon prostor u iznenađenog. II).

analize koje žene koriste kompleksitiji su, transparentniji i zabavljivi za H01avanje u odnosu na gotovo drška mušku jednostavnost. Time su ženske predstave miješanje homoseksualne pa bez ili nikako dolaze do širg kruga publike.

III. postoji kontraideologija u smislu biti plesne umjetnosti koja očituje promjenjane i ženske delirijaze ženskog identiteta plesom. Name, plesna umjetnost, postoji jer je gleda publika. Kada je gledana (u mraku gledališta) plesnačica postaje objekt i time prestaje biti vlasnica vlastitih ponuka. Njeno tijelo i ples čitaju se kroz nastupe društvenih koreistrukata i otvorenim sa manipulacijom iznenađenja. Česta je pojava da se feministički orijentirane koreografke sele iz plesa u druge medije, koji mogu direktno vezati za iznenađenja, pa su neopretnosti ovih konfiktima, poput vizualne umjetnosti, filma, videa.

Unatoč ovoj diskusiji o lezbijskoj nevidljivosti danas, na samom kraju dvadesetog stoljeća, možemo sa sigurnošću tvrditi da su ženska libaracija, feministički, gay i lezbijski pokret postigli značajne pomake (barem u demokratskim razvijenim zapadnim zemljama), a da je plesna scena bila jedna od najzanimljivijih i najradikalijih arena u borbi protiv diskriminacije "drugih" rodnih i seksualnih tipova. Umjetnost plesa obvarila je ne samo metaforički, teorijski ili simbolički, već realno, izražiti, dade javni prostor marginaliziranim grupama. Time su nevidljivi Oni kroz umjetnički čin koriscenje plesnih predstava progovorili o svojoj prirođenosti i zastraženom seksualu.

Na upravo zbog tih civilizacijskih pomaka, a i zbog zamora od političnosti i aktivističkog djelovanja, kako na teziološki i gay tako i na plesnoj sceni, otkriva se potreba za potpunim odbijanjem kategorija roda i seksualnog identiteta. Tu se pojavljuje ideja androginije je kao ustrvaje u ovisnom prostoru slobode i opuštenosti u novom, dubljem granicama identiteta. U svojoj ne političnosti ovajak stvar još dublje izaziva tradicionalnu heteronormativnost, jer se na nju nla ne obazire.

Androginitet nije apstrakcija. Društvo, na vjerjeme u mogućnost apstraktnog, ne seksualnog tijela na sceni. I u najapstraktnijem, geometrijskim koreografijama, iznenađu rodni kadon. Čak ni veliki **Merce Cunningham** koji je oslobodio ples od emocije, naracije i individualnosti ne dowe koreografiju do savršenosti apstrakčne forme, nje se uasno izdali u tradicionalnih muško-ženskih uloga pa su dueti i kaskadi u njegovim predstavama gotovo baletne stereotipni.

Apstrakcija je namjerna deseksualizovanost i neintervencija u dominantne trendove društva.

Istraživanje androginije za mene znači istraživanje istinski onig društvenog pokreta, dinamike, kvalitete kretanja, koji stvori iznenađenim koreografijama nepoznate erotičnost tijela. Znači originalnim plesom, onakim, može biti samo onaj koji je izvan ukih kategorija muškog i ženskog.

*Iva Nerina Gattis je plesačica iz Zagreba*

*Par ljubavnik nastaje  
iznad površine: kraj holita lezbade  
jezera. Stigla i Odetta postaju  
dio elementa u koji su potopili, a  
to kažu da se penamo izdici. Kao  
lezbijke lezbade, oni lezb  
okupom poznaju plesničom  
plovilašnog jezera koje ih je po-  
grilo. Uspijeli su se ljubavni  
vrtiti - preokrenuti. Kružila nered  
spokojna koja ih je obježvala  
razvijelena je. Ples postaje proa  
bratiji. Meditativno bismo  
mješom muško-žensko. Završili  
kao lezbade, ljubavi per platu u  
dvoju - dak se ne spasi mrtve...  
Revome mješom muško-žensko  
uspostojena u u nile ekskurzivno  
zapravo kluče kao simbolistički ml  
revolucije mlde spolovila,  
razvijelena je - u plesu*

**Gérburg Treusch-Gietner.** "Sex,  
Swan and Gender". *International  
holet Tanz ektatit*, 8-9, 1998.

*S engleskoga preveo Konstantin Brlek*



## Sveti Foucault i užici za sve

Pradeep Kumar Bhatnagar



Svaki politički govorist određene epohe povazan je s bitno inferencijskom logikom za njegove borbe. Prema **Daniću Hagericu**, aktivisti Act-upa (najpoznatiji su četvrtke gay-organizacije) odabiru tu prvu ton **Foucaultova** Povešću seksualnosti, odnosno preclivlje – iđaju **Pisma** kojim je moć stalin irom nalagoda. Treba se prigrizati kako Foucault definiše moć: Moć je onaj što se ne posjeduje. To znači da se moć ne može konceptualizirati kao identifikatno vlasništvo, niti kao vlasništvo pojednca niti kao te hijerhije. Ne možemo, dakle, protuati na pojedinu ispravu iđati koji pojednca moć i onih koji se ne posjeduje. Moć je prema Foucaultu karaktistična adnosa i interakcija među anstama. Moć se ne može raspoložiti kao nešto što se iznalva puštiti iđati i mušenima. Odnoš moći pripadaju znatno fluidnija iđati. Foucault, naposljet, ne neguje odnose dominancije. Naglašava da se moć najčešće protuati kao nešto negativno, dok zna zapravo moći biti puštiti i produktivna. Između anstava moć protuati mogućnost akcije, tebea i ujeta vještara iđati. Prema Foucaultu, su dno adnosa ispravu ujeta vještara moći i strano. Moć nije adnosa iđati kao što je naglasio pokret '68. Djalatstva se više ne smješta izmedu moći i oisidolovanja, kao što se u siđati ne smješta liđati iđati. Dakle, moć je psepata, a otpor moći nalazi se u samu ispravu krilo. U tom slučaju iđati puštiti opozitno više nije oisidolovanje prema stan ju liđati moći, nego otpor se nalazi unutar ije same. Tip moći koji jnima Foucaultu onaj je subjektu što iđati svoj iđati autenzivnu vještara iđati se moći. Čuvati iđati, iđati iđati.

Istraživanja i intelektualne aktivnosti nisu slobodne zone mod. Otrnuto, to su zone naseljene modi u kojima se ona napela.

Foucault je pokazao da odgojnost javnoga i privatnoga kao struktura modernih država nije ograničila slobu djelovanja, nego funkcionira stratišni inženjer i strahovanja moći i umnožavanjem tehnika društvene kontrole.

Moderni liberalizam eliminira je neekanične dominacije da bi se ostvario ujednačen život i ne čine više nagodinu, a to je ujednačenje borbu protiv nejednake autoritete. Foucault govori o pedmuklucima običnih autoriteta. Uzalpene u Foucaultu nialas ide je da učini seksualnog ološadaju misu samo u tome da nas učini vladavima u izmaganju vladiti seksualnosti, nego da nas ona više obavezuje da iskazemo seksualnost. Ološadaju je urodilo iznadom s dvocrtalim izom.

Zanimljivo je da su takve ideje koncem sedamdesetih pionirski izrazile gay-queer ljudi, a danas se Foucaultovim Povijest seksualnosti prapječe odličnoga teoretičara pedagoške na razmatranje AIDS-a. Radovi su mu moglo biti AIDS-a što znači potreba za konceptualizacijom seksualnosti. Tamo treba dodati i početni ulaz elaboriranja u klasifikaciji disciplina poput medicine i biologije te i početku rekonstrukcije na temelju ovog sretnijeg epistemičkog razvoja između znanja i moći postale su epistemičnije, ali i potreba za demokritizacijom znanja. Foucault od tjele čini mjesto političke borbe. Što sve ima značenje u odnosu na AIDS. Najzanimljivije na konceptu je da nema ništa epistemičnije od pokušavanja da se neko potvrdi vezama s vlastitom demantijom koje su

Što su gay. Skrivajući je prije svega prosvod kongenitnih odnosa moći. Prema Sedgwicku, bi li skrenem u omislu iz stava njega, nitiako ne može moći odgoj problematiku "amara", odnosa nikad mimo slobodne. Iskustvo amara nije uči otporu nego neka zadovoljavanja stvar. Način na koji Foucault govori o homofobiji mogla je poslužiti militarnim borcima, naravno kad budi da u homofobiji prije treba vidjeti kakve funkcije ima nego što je ona dosti. Foucaultov je slog prokazuje funkciju homofobnog diskursa. Jednu strategiju treba pobiti drugom.

Foucaultova namjena, još od tada u lađu i razumu, bila je analitički diskurs ne u suprotno već strateški. Lađu i razum mis u nepomičnom opoziciji: to su dvije strane iste stvari. Način predstave samoga lađu homoseksualnosti, a razuma heteroseksualnosti, pokazuje da je podjela hetero-homo samo prosvod homofobije, isto kao što je podjela mulatno-dera seksualnosti prosvod. Tako označen i vidljiv pogam homoseksualnosti služi samo da se istrajniji i definicija nevidljivog i neoznačenog pojma heteroseksualnosti.

Heteroseksualnost se određuje bez problematiziranja pojma, zauzimajući privilegij u nevidljivoj obliku samo zato što povratno problematizira i stavlja na svjetlo dana homoseksualnost. Privilegij nevidljivosti znači da heteroseksualnost nije objekt znanja i istraživanja. Suprotno tomu, objekt je znanja homoseksualnost. Zanimljivi dokazi: ni na jednom sveučilištu ne postoji katedra za heteroseksualne studije. Kadrovi li da je moć povjeda i da je sloboda sadržana u moći samoj, koje li bi bile diskurzivne prakse što li možemo koristiti protiv onoga što Halperin naziva heteroseksualizacijom i homofobijom. In su rješenja on govori o kreativnosti pronađenja i rekonstruiranja pronađenja i teatralizaciji zlaganja i demistifikaciji. Foucault se završava za izakretanja je pozrije subjekta i objekta. Opozicija subjekt-objekt konstituirala model prema kojemu modernizacija proizvodi efekte društvene dominacije. Ogranič se znači subjektom u kreativnu proces. Ili Foucaultovim riječima kazano: u homoseksualnosti treba vidjeti njegova znanja, poziciju ostale će krenuti opozicije.

Upravljanje prijelazom objekta u subjekt daje protup normi oblika seksualnog identiteta karakteriziranom nedostatkom jasne definiranog sadržaja. Homoseksualnost nipošto nije supstancijalna nego samo način upravljanja. A oni koji žive seksualno bez sustavnojalnog ne nazivaju se gay nego queer. Ili Foucaultove teorije Halperin naziva definiciju. Quer se ne referira na nešto prirodno ili na određen objekt. Svoja oznaka queer označava u odnosu u opoziciji s normom, u odnosu spram normalnoga. Dakle, ona se definicija ne odnosi nikakvo na gay i istakne već na svaku osobu koja se osjeća marginalizirana u odnosu na vlastitu seksualnost. Foucault je uočljivo pojam queer prije njegova nastanka. Inspiriran Grcima, na koncu života Foucault usvaja poziciju samopoznavanja što je mora moći doći svoje živote i djelom, ne podgledati narcizmu nego raditi na intenzivnosti društvenih odnosa i na sebi. Stvaranje otvorenog gay mljeza za Foucaulta bi predstavljalo jedinstvenu povijesnu mogućnost i oblik etičke kreativnosti poznane s Grcima.

Da bi odgovorio na zahtjeve budućnosti i kreativce, Foucault ustaje na činu da se ne smije brati povratno energije na traženje specifičnih prava jer ona umnogbako stvori. Smatra kako bi trebalo izobiti nasljedena prava ispravljanjem ih suprotno da je se oblikuje po volji. Halperin daje primjer uzajamnosti što se ne bi

## Heteroseksualnost se određuje bez problematiziranja pojma, zauzimajući privilegij u nevidljivoj obliku samo zato što povratno problematizira i stavlja na svjetlo dana homoseksualnost

stalo ograničiti samo na lovaganje djeca. Ideja stvaranja novih oblika jako je prisutna. Prema Foucaultu sadomazohizam je inventivna kreacija što svojom fluidnosti naglava nastavlja kvintitet uloga. Riječ je o degenerativnom seksualnosti što se ne kolabirala samo na genitalne organe.

Potrjaga za učtkom obvara mata podržuje što ga Foucault naziva devijacijom. Zbog povratke stvarstva sbitaka, on se zamera za drugu, saute i backroom, ali li zato što dopušta devijaciju. Anonimnost povećava učtku, što je najvažnije, nije više afirmacija identiteta već obrnuto afirmacija nedeterminata. Prema Foucaultu, gay pokret ima budućnost koja će se protakati dalje od onih koji su gayi gay kultura. On je povezan s kreativnošću i ne zamera samo homoseksualke. Gay kultura mora da obrnuto tipove odnosa primjenjuje na heteroseksualnost.

### Literatura:

- Michel Foucault: *L'Histoire de la Sexualité* (Gallimard, 1976)
- David Halperin: *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography* (Oxford University Press, 1995)
- Eve Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of the Closet* (Penguin 1990)
- Leo Bersani: *Homos* (Harvard University Press, 1995)

*Ivana Bujić je dramaturg, redatelj i član umjetničke frakcije*



# Voljeti muškarce

Leo BASSANI



Za homoseksualna muškarca - točnije, za štampano dobroćeluzno homoseksualca bijelca - tema ove knjige mudi oblici ponuda za klasizaciju. Uvijek su svoja opusna pitanja kojima su knjige trele laviti više-manje uključiti namazao o bilo kakvom održavanju podjela među nama. Podjela su nas da su moguće feminističke, marksističke, subalternističke, gay i lesbijske, te same stajale "prijateljske razlikovanja sadržajni: a kratak današnjih spolnih podjela", predviđaju da bi pojavljiva o Muškarci i prekrivenja, koje upravo čitate, "trebalo istraživati u kojim mjestu otporne i sublimirane slike muške dominacije i moći razlikuju u oblikovanju seksualnih, rasnih, klase, klasno-doktrinarnih i homofobnih stajališta." Moć kao autori trebali razumjeti kako "potkopati te samosadržajne priče usmjeriti da bi se promijenio smjer snaga u dominantnoj kulturi."

Homoseksualni muškarci prema ovom je određeno živu homofobije, pa ga tako prevratit će na male ostaviti razvodenim, na post-pornika da ne potrebno istraživati naš esencijalno odno u prikladna različite muškosti upućuje na određeno samosadržajnost. Ne mogu govoriti u ime čitave seksima, namsto i klase diskriminacije (tako razna homoseksualci mogu), na čini mi se da bi bilo promjena utvrditi ope što bismo mogli nazvati erotičnim subalternivim homoseksualnih muškarca upravo u prikladna muškosti koja nas uključuju.

U stidljivo "Je li seksua qmbi" suprotstavio sam se tendenciji među gay aktivistima koji političke implikacije homoseksualnosti nastoje izvesti iz "polodijske homoseksualca kao političke mašine umjesto iz onoga što smatram - posredne djelotvornost upućuje između političkih smjeraja i jedne strane i muškarca povezanih na seksualnim utjecajem a druge." Nametle sam zahtjevu uporu između seksualne sličnosti ne grube i uniformirane struke seksualiziranja svladani snaga i destruktivne politike." Ukratko, spolnost se najprije mora odvojiti politizira ne samo politizira na vrlo problematične načine. Na kako raznolike bile stajanje razne i na kakvo drugu čimbenika uključivalo u njihovu oblikovanja, homoseksualni muškarci uvijek prijeti apolitičnosti postrojenja i kulturno dominantnu silama izmistrizirane malog identiteta. Izbijalo bi postalo homoseksualni muškarca spolni nagori ipak vode uran goraca politika ukoga kruga drugih političko upravljenih homoseksualca. Nije li moguće tipično odobrovanje heteroseksualnog muškarca homoseksualni muškarci nam upuća potrditi članstva u postulatima muškarca društva (je ne samo erotika gladi za njim). Istoglasno sadnja uključuje mogućnost ljubava postrojenja s neprijateljsima homoseksualnog muškarca.

Nemam ni najmanje namjera utvrditi da je političko svjetlovanje moguće u potpunosti objasniti feminističkim postrojenjima. Da bih predložio takva shvaćanja svoje postanke, trebao bih valjda nešto reći da se možete politi na narazne, a da pritom nije desetaksto muškarci. Naime se fantazmatični eksperimenti često suprotstavljaju razna; i raznovalne razasude vodnje težnje prema drugima, poput smjeraja bi dvijeja ljudima koje ne možemo naznao željeti. Za napetost sadržaj važna

mentalna dimenzija sadnja političkog angažmana. Na razliku izvješćivanja uključuje izvješćivan je oba skupa odnosenih čimbenika, i to možda ponajviše onih postrojenja i erotičnih smjeraja koja čine nasda priznanja. Kulturu ograničenja pod kojma djelujemo se uključuju samo različite političke strukture nego i fantazmatičke procese kojima esencijalno stvaramo. Bez obzira na to jerno li radim kao heteroseksualac ili homoseksualac, moramo naučiti željeti određene muškarce i žene, a ne željeti druge. Naša je angažovan je spolnih nagova kultura postrojenja. Možda magije namo tako utvrditi i podržati muškarci kao u svim "naposljednje" odnosa i u sklonostima u izboru predmeta ljubdi. Podjela je tak odnosa kultura, a posljedica političke. Shvatimo da stvaramo ono što bismo mogli nazvati crtom ograničenja što se protiva između ljudi samo je po sebi političko imperativ. Možda nema trenutka u kojem podmeti ljubdi homoseksualca muškarca nije društveno utemeljeno i nadmoćno odnovo. Ito znači biti muškarca. Izvratu homoseksualan, muško i politički identitet tako uključuje ne samo borbu protiv određenja muškosti i homoseksualnosti koja porajuje i nametle heteroseksualnu društvenu diskurz, nego i protiv upravo onih određenja što bi tako razvodiyo i jerno nazla muška tijela koja u svim namo kao stalno obavljaju uvrat

utvrdnja. Obnavljati hegemonijom prikazani muškosti u homoseksualnih muškarca nije uključivo erotika. Ona ita, na primjer, bismo prikazali kao zaposljednje borbu homoseksualnih muškarca i lesbijki protiv homofobne kulture pod muškom dominacijom, saditi i društvo jas između druge partnera u tom smislu. Za nas svaki najprije je osnova zajednička političnost: diskriminacija kao rezultat seksualne sličnosti prema utroju spola. Mo lebišije su politička skupina seksualno obuzata političkom skupinom. Ne jama da su homoseksualni muškarci politička skupina koja postoji vlastitaj spol, nego tom spol i sami pripadaju. Nije nitelno tudno što su lebišije (osobito razni godina gay politika su emancipaciji) bile tako neprijateljske prema homoseksualcima a kojima bi ih trebao venati zajednički cilj,

**Feministice se gnušaju naše promiskuitetne muške seksualnosti; afroamerikanci nas optužuju za zanemarivanje ključnih pitanja klase i rase u korist luksuza poput našega "gay identiteta". Kao bijelci, pripadnici srednjeg sloja i homoseksualci previše smo slični svojim tlačiteljima što znači da zapravo nikad ne možemo biti dovoljno potlačeni**

Među muškarcima i poliorientiranim slepčama ne sme svagde govoriti. Feministice se granaju rane postmoderistične moćke seksualnosti, afroamerikanci nam optužuju za samosmaranje ljudskih pitanja klase i rase u korist lakozna poput nekoga "gay identiteta". Kao ljudi, pripadnici srednjeg sloja i homoseksualci previde ama sluđu svojim vlastitijima što traži da sigurno ruku ne motamo bliži dovoljno politično. Ne odbijati se stogaš nam povlastica, zbog njih se tako neprestano upućivamo. Ako smo dobrostojeći ljudi, stajimo se, a ako je "malko je" uživalo znojevanjem psuhici i kulturnu manopol nad subjektivnosti koji treba razbiti", naravno čine se ponovno ređiti, ovaj put, kao što stop u jednog novog knjazi, feministički "porodici" u banki nudi da omo ugleda "dekonstruirati" svoje odbojao preporodno malko ja?

Ne opsesivajući doktrinarizacijom ili pamet onih koji daju takve izjave o "samobranu", trebali bismo im pristupiti podizmo. Malko ne homoseksualnost društveno odvojen ostvaren kao vrlo specifična njegovana konformizma i transgredije. Za seksualna afroamerikanska konformizam je prihvaćanje znanst i ekonomskih nepravdi koje njega ih ego pogadaju: na čemu je konformizam prihvaćanje heteroseksualnog odnosa i seksualnog identiteta: za većinu homoseksualnih muškaraca konformizam je ubranje povlastica koje su im kao muškarcima poruđene. Ma što čemu pristala učiniti na demokratsko kulturno, neće otvoriti sve povlastice koje su u našem društvu usvojene u malokori. Ma što Clarence Thomas postao učini, neće potpuni potpuni bijeliti. Naupna, dvostruki život za koji su homoseksualni pridijeli nom goleme pristaje, ne čak su i ti pristici svojegvina nasloda. Ako o njima malko živjeti i ne shvate nar (a ne te ako ne treba potpuniti), prednost za dosta vrlo velike stružuju se potencijalno neorganizirani izgledi društvenog napredovanja, a njima koliko nam volja, prema potpuni kolon.

Ako je homoseksualna posebnost previde razmjerajata tema (i za nas i za heteroseksualnu Ameriku, tako se nam različi), namni nam mogućnost uključanja - ili u druge politične skupine u kojima da postavamo društvo njihova politika, ili u matrici Ameriku. Homoseksualnost je intelektualna upotreba promišljanja kao nešto epistemološki i politički mnogo važnije od seksualne sfere. *André u Americi*, na primjer, svoj je oduševljen javni govoru da homoseksualnost u Americi osamdesetih godina nije bila samo metafora. *Raganove Amerike*, nego moćna cijela povijest Amerike,

zemlje u kojoj "nema bogova, — nema anđela i duhova — nema anđela...". Nema duhova iz rane prošlosti, potpuno samo politička.<sup>27</sup> *Golemi uspjeh* lepežjara i prebrenara konoda *Tonyja Kachana* pokazuje, je, ako nam je još jedan takav pokazuje upuću treba, da je Amerika ogromna gledati homoseksualce i o njima slušati - uvjeriti i je kako posre, možda ikoj i nekojdivno malko moćna biti.

Predstavljajući takve uvjerenja i uvjeda slavnija, ne istodobno tvrdeći da smo naših izbjegavajući definirati tu razliku, stvaramo se namjeravaju i ovdje vrh skupina koje naprosto mogu shvatiti što nas od njih dijeli "Malko u feministima", na primjer, sigurno će namati govore pojave o "feminizmu bez bera". Riječ je o našim krpa *Talia Modleski* koja upoređuje odnos između feminizma i nekak od njgovih suvremenih moćnih teoretičara s odnosom majke i naših djeteta u pojmanju malko *Giffa Deleuzea*, gdje se malko djeteta udružuje s majkom protiv lakozna oca, a funkcija je majke da ga barmama odje iz ruku. Taj je teoretičar, *André Modleski*, "nao feminizam izmjesti mjesto majke koja se potčinjuje sa zakonom." Ma, taj je čar, kao što *Modleski* kaže, "a feministički stajališta aradni na propat, oam ako ne dođe do stovaca našeljenja s ocom i proade cijele dijalektike prenosnosti i upratizama, kao što potvrđuje Deleuzeova analiza, otac ostaje na vlasti kao barm, iako moćda skrivena inferentna točka i zapravo bi mogao svakiom trena stvordobiti ne izati iz svog identiteta".

Tako moćnom feminizma prijeti opasnost da ostane - još jedna - isključivo "malko stvar", što opet potvrđuje golemu potepitaju koju muškarcima postavlja ne utvajanje i ime barm da međusobna komrakcija preko barm, nego shvatanje barmu. Pevih barm, utjelavlja projekt političkog grupiranja protiv razvoja zajedničkog angustije (kao, zapravo, još čvsto čvsti vlast i ne čvsto se ne optičke vlasti).

moćnost prema kojoj bi nepostojnost za barm običanje bila nastavu dio naših identiteta (i heteroseksualnog i homoseksualnog). Feministički dokaz potu se valjavo samostitupacijom udruživanje u borbi protiv svih lakozna zbog potprijehata, pa se protiv tak dešavanja, odnosa protiv pomoćne i slične malko čvstosti zakonom, još više barm.

Na dehomoseksualiziranje i dekonstruiranje homoseksualnog identiteta - a i jedno i drugo prikuplja uskraćeno i

**Čini mi se da bi bilo primjereno istražiti ono što bismo mogli nazvati erotskim sudioništvom homoseksualnih muškaraca upravo u prikazima muškosti koji nas isključuju Novo promišljanje homo - identiteta moglo bi nas dovesti do spasonosna devaloriziranja razlike ili točnije, do poimanja razlike ne kao traume koju treba prevladati (taj pogled njeguje heteroseksistički muški odnos prema ženama), nego kao neugrožavajućeg dodatka istosti**



umjestina odnos muške homoseksualnosti prema neke muške seksualne orijentacije - nedavno su odnoseni i potvrđeni kao "teorija queer". Pagan je taj postaje ono što **Michael Warner** u uvodu važnog zbornika ogleda koristi je govoru naziva "homofilijski" otporom umjestina normalnosti<sup>1</sup>. To izravno određuje sve sukladne otpori stavljaju u isto kvadrantu veću - cijelom se postupajući postupak, na on istovajno političke određuje seksualna svojstvenosti otpora. A to je osobito naglasio na tako čvrstom, kao govoru teoretičara promjena protiv uključivanja seksualnosti i političkoga. Promjenjajući protiv ljubavnika teorije društva u kojoj seksualnost nema nikakva uloga, Warner povećava naglasak na nametanje "seksualnosti kao primarne kategorije društvene analize", **Andrew Parker** trudi "analizu klasnu teoriju a otporom na seksualnost"<sup>2</sup>. No ako ne određuje kako seksualna specifičnost queerlog identiteta (koja je moćda naglednika umjestina staviti da se bude queer i moćdru prilikom u kojima samo queer) queerima pravi posebnu sposobnost da otporom taj otpor, varijetno ometa ponuditi njegove već dobro poznati i tek liberalna stavu.

Činjenica je da u izvaju ogleda o **Thomas Warner** potpisuje političku produkciju određene oblika seksualnosti. Događaji ostaju veći između Thomasove analize i "paradigmatičkih liberalnih problema samozvijesti i samojnosti," te time naglasio dodatno kako "tijelo uvijek nastavlja političke stavove"<sup>3</sup>. Što su izravno od queerlog planeta njegova je formulacija queerloga političkog umazom sama po sebi paradigmatički liberalni: "Biti queer... znači moći više ili manje artikulirati otporom izvorno shvaćanje umjetnosti spolnih razlika, veće države, onoga što podrazumijeva pojam različe, definiranje pravednosti ili dijela jednaka u oklopu na rulem planeta"<sup>4</sup>. Naglasitaj da moćdru biti queer - da bude shvaćeno što je "pravednost" ili "što podrazumijeva pojam različe" doima se osobito potpisivačkom poruka većina ljudskih bića - naprimo, onaj ako queer se bilimo njegove (neobjedno manjinske) seksualne specifičnosti i jednostavno ga postavimo kao posljednju određena shvaćanja pravednosti ili odnosa. Ako značeje queerlog identiteta našim umjetnosti seksualnosti a političke analize, ako modelirati izdaje u tom smislu nisu samo predmeti i posljedice društvenih operacija nego sastavni dio rulem samizajaja društvenosti i političnosti, treba postaviti kako estetika izdaje za sam moćda revolucionarni i samo male obnaćanje stvarnog ili naglašaj društvenog uključivanja ljudskog subjekta.

**Lauren Berlant** i **Elizabeth Freeman** u istom zborniku govore važnu razliku između u svojoj biti stranoje queerlog nastaje i "agencija njihove vlastite politike", a taj nako smatratja svojstvenost i nekim dijelovima paradigmatske kulture. Zahtjev za primanje u Njegu kućici, na primjer, obdaje obdaje zajedništvo zajedničkog iznalykog kva, povlaštice zajedničkog jenski i naglasit

potpisivosteta. "Nadaćant opasom "samizajaja nove pojave" "društvenog centra" u **Bianca Assadi**, centra koje se osniva na "konfuznosti" i u kojem "one koji ne postaju pravila mogu smatrati anizacijom i abnormalizacijom." Warner završuje završava postavkom da se queer "kulturnoj pojam podrastljivostima." Na svodjenje pravila na odgovor "normalizacijskim metodologijama svodimo ne društvene spornosti"<sup>5</sup> postaje umazajaja vijećnost te postaje Postaj i seksualna mogućnost - kao bima identiteta traji postavo određuje odnositi na sam pojam. Od otpora normalizacijskim metodologijama važnija je potpisivač revolucionarna, a homoseksualnog izdaje moćda prirodna neposrednost za ostvarenje heteroseksualne društvenosti.

Priznać moćdru a našim društvima tako va moćda da se taj moćda moćdru odnositi moćda jenski postvorenim povlaštenim u same odnositi i postvoren određeni društvenosti. Značeje toga napravo su nam ostali međusobno tako različiti puni kao što su **Gide** i **Genet** izdaje za istom potpisivačkom (kulturolog) koja društvenost temelji na kulturelog. Svoje promizajaja homo - identiteta moglo bi na doverti do ispodnosa dovlazivanja razlika (koja, kao što trudi **Monique Wittig**, uvijek podrazumijeva bijeljajicu) ili teorije, da primanje razlika ne kao trazišaj leži treba pre vladati (taj pogled njeguje heteroseksualistički muški odnos prema ženama), nego kao naglasitajajaj dovlaziti istori.

5 engleskoje preveo Vikiša Valentić

In *Constructing Masculinity* (Discussion in Contemporary Culture, No. 11), ed. Maurice Berger, Brian Wallis, Simon Watson, Routledge, New York & London, 1996.

1 Benami "Is the Rectum a Grave?" in *Angels in America*, ed. AIDS/Queer/Analogy/Cultural Activism (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993), str. 354.

2 Bili moćdru i onaj i Joseph A. Boone i Richard Gidycz, ed., *Engendering Race: The Question of Race Feminist Criticism* (New York: London, Routledge, 1999).

3 Tony Kushner, *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*, Part One, Wilderness Approaches (New York: Theatre Communications Group, 1992), str. 12.

4 Taria Pollock, *Remains of the Same: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age* (New York: London, Routledge, 1995), str. 49-70; Wili i Alice Jardine i Paul Smith, ed., *Men in America* (New York: London, Methuen, 1987).

5 Michael Warner, "Introduction" u Warner, ed., *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), str. xxi.

6 Gidycz i onaj i Andrew Parker, "Introduction: Sex, Race, Angles and the Scene of Writing" u *Id.*, str. 32.

7 Michael Warner, "Thomas's Darkon," *Remain* 11 (juna 1992), 73.

8 Warner, "Introduction," str. xli.

9 Lauren Berlant i Elizabeth Freeman, "Queer Nationality" u Warner, ed., *Fear of a Queer Planet*, str. 221.

10 Warner "Introduction" str. xxi.



U devedesetih se godinama misle prihvatiti kako je ljubljana zahvalna gram od Festivala (mislj. Jene, Japoda skladno, Filmski festival, Jaden ljetnjak, gay film), ili pak "neodgovni" pojedinačni događaji (Judy-art performansi u galeriji Kapelica), govoreći s kasualnim ili filmskim reprezentacijama spolne seksualnosti. U srednju pozornost još ljudska tijela virtualna tijela, tjelo kao tekst, tjelo kao političko utjelotilje, belodjiva tijela, krhko tijelo, tjelo razazano amru i zapravo smrt... Tjelo i seksualnost postaju glasila života, bratstva i mišne. Česta i vječna tijelo koje se spoznavanje upotrebljava samo poliet i radija.

U sedamdesetih je društvenom okolišu nevalbala, vizualna komunikacija, koja ne samo što je pobunila verbalnu, nego je upeda, smepohora i modelira u stvarnu na kod vizualne kulture, gotovo veš trend. Riječ je o sjetivito-povjerenom obratu od riječi prema slici, od diskursivna prema figurativnoj komunikaciji, gotovo formaciji koja značajno odražuje postmodernu (Jana Stohovec).

Kritičnost, nova društvena angažiranost, nova političke i socijalne teme (AIDS, seksualizacija, avnisti i dragama, napliti u otkriven, pobajati, spolno iskorištavanje djeca, homoseks, grtanje razdvojen seksualnih identiteta...) i sjeđe strane i eksperimentalne filmskog i vizualnog jezika, njegovih predodžbi i tehnološke i druge strane, ustnu mu nikakva novost koja se u ljubljano davila devedesete. Sjetmo se samo značajne slovenske video-produkce osamdesetih, kada je video kurentizacija bila prostor seksualnog i mentalnog reda i nereda, konceptualnog i političkog. Video-medij osamdesetih je posebno reflektirao dva pojma: tjelo povezano sa seksualnošću i povjest povezano s političkom.

Osamdesetih smo, tako, bili svjedoci "prekajene" seksualizacije video medija, kao je refleksija prisutna na video oblik njegove performanse pornografije, koja je bilo neposredna osuđenica i u očistiti pred kaserna zvezdica upotrebe seksualnog vida, s izbornom utopisnim seksualnih partnera i prikazivanjem (heteroseksualnog, kao i pomoću teatralnih elemenata i pomagala upotrebe kao heteroseksualnog) golog tijela. Medijske pozicioniranje istospolnih preferencija u kolektivnu socijalnu možemo shvatiti kao politički akt, jer pozicioniranje, svi su ti događaji u video umjetnosti bili upotrebljeni razvojem civilnih društvenih pokreta u Sloveniji, pod kojima podržavaju gay, feminističke, lezbijske i matove pokrete što su se u slovenskom prostoru uspostavili u sredini osamdesetih. Pri tome se takozvani "devijantni" neheteroseksualni (tjelo predstavlja političko pozicioniranje seksualnog u socijalnom). Upravo je video medij bio taj koji je procenilo gonim politiziranje seksualnih identiteta u margine, iz udogovornosti u sferu javnog; to je nedvojbeno bilo povezano s protipovijest takozvanih građanskih prava u socijalizmu.

Primer za uvodjenje marginalnih seksualnih identiteta u video stvaralaštvo jest glazbeni i muzički medij skupina **Borghesia (Zdenka Alajbegović, Neven Korda, Aljo Ivantich i Boris Šervail)**. Grupa je svoja nastupanja gradila na kombinaciji i terne glazbe, teatralna i kritična, prihodeći je i sadržaja s društvenog ruba (**Marika Grahovec**). Tako već u njihovim ranim spotovima, skupljenih na kompilaciji **Bois mudi (Forum, 1984)** možemo pronaći, pripremiti, homoseksualne slike, S/M homoseksualne seks i slično.

U devedesetima se na njih toliko o otvaranju novih sadržaja u umjetnosti, već i njihovoj suvremenoj vidljivosti. Ona što je još prije deset godina spadala u povjerenit kulturni underground danas je, zahvaljujući brojnim događajima, povezano s tijelom, spolom i seksualnošću, skoro pa dio mainstreama.

Prvi festival **Čepeto (Slovene)** (Carlsberg dom, lipanj 1993.)

sastojao se od omlas četiri body-art performansa. Nastupili su **Jerome Bell (Francuska)** s predstavom **Jerome Bell, Annie Sprinkle (SAD)** s predstavom **Nordica u sica - my film** (trajanje 25 godina misaomajseksualizacija), **Ron Athey (SAD)** s predstavom **Abolitione** i **Lawrence Slegar & Ron Athey (SAD)** s djelom o nastajaju **Myself** moje misa. Četiri umjetnika, četiri posve različitja poželja na tjelo, koje je u njihovom slučaju medij kojim tijelo svoje snažno seksualne okoline poruka. Četiri umjetnički pristup i (ne)prihvaćenost društva, u spolnosti, u sličici, u skladnosti, u tenoru, u intenciji i društvenima, o nedvojbeni, sličnima života na društvenoj margini, u bliskom kontaktu sa sretom...

Drugi dio festivala **Čepeto** okupio događaje se ove godine (od 1. do 3. oktobra u galeriji **Kapelica** i **Čarika** (novom domu). Nastupili je sedam različitih grupa do samostalnih umjetnika i umjetnika: **Davide Grassi, Teddy Bear Company, Goran Burko, Maten, Erloje, Marcelj Antunec Roca i Tina Kupler**. Festival je bio nekakav konvencija nedavno primenjena **Lawrenceu Slegaru**.

Katalonski umjetnik **Marcelj Antunec Roca** (osnovni legendarni skupine **La Fura dels Baus**) svojim je koncertom za četiri zabora (CD (galerija **Kapelica**) i performansom **Afrodite (CD)** prikazao interaktivna povijest tog tijela, straja, sive i zvuka i upotrebu nia prenelo u melu drugu, genitalna realnosti. Njegova elektronska **Odiseja**, njegovo **Abolitione** odnosi **tajno** **tjelo** koje je upotreblilo robitama (zavikom) i vidikom (likom), pomoću kojih je gledatelja vođa u multiakcijski svijet virtualnih prostora, više je no dokaz kako devedesete nisu naga ikada pripadaju vizualnom, kako za svoje zadržavanje zapirni i ne tražuju riječi.

Ali slijedimo **Borghesia** i **Gerrit** koji kažu kako tijelo nema spola, odnosno kako je spol protječe društvenih sličica na tjelo, možemo prihvatiti kako tjelo nije primarno određeno svojim funkcijama, organima, simptomima ili spolom. Umjesto toga tjelo je primarno **Abolitione**, koristeći se svojim kapacitetima za međusobno povezivanje s ostalim tijelima. Konceptualna mreža igra prijenosnika utjecaja i kroz tijelo i među njima. Može su identiteti neograničeno anagom male stvarnosti. Tako možemo rekonstruirati na fuzije virtualnih kopija sembi sebe. Tjelo je još samo komandni i/ili kontrolni stroj, transportiran u zapornom kodu. Sadržajemo u proceniti poravnanja i međusobnim upredaju koji reproduciraju mehanizma na kulturu.

Talijanska grupa **Tajana** koristi se, kao naga klasičnom kazalištem, cyberpunk instalacijama, video-ekranom, ikonegrafijom popa i kida, S/M umjetnosti itd. Savršeno dosljedna doista odražava polarnost scenu. U srednju su **Jeftinost** **tjelo** onih koji nastupaju, tjelo koje kolokotaju, kako s istospolnim tako i heteroseksualnim spolnim partnerima, **Abolitione** **tjelo** koje postaje, impropija pogleda s publikom. **Polyteig** **Orlando** (jedna renesansna Amosovom mta) **Jeftinost** **tjelo** bio je, u usporedbi s ostalima, "najkvalitetniji" predstavnik ovogodišnjeg festivala.

Također, talijanska se grupa **Teddy Bear Company (TBC)** ljubavnoj publici predstavila instalacijom **Beal** i rebi gube una magli vidjeti razgledano tjelo, shvaćeno u tenorije porok maha. Tako, kad TBC waterdome poželja upostavlja gole,

**Personalizirana kultura donosi posve nove društvene vrijednosti: poštivanje razlika, kult osobnog oslobađanja i opuštenosti, ozakonjenje užitaka, priznavanje zahtjeva pojedinaca, poštivanje subjektivnih razlika i posebnosti**





Styl: Doriane Perle

ranjive, slaboholne, ovisnici o drogama, počinj, spolno iskorišćavaju djecu, feminičisti petanja, transseksualnost, gay i lezbajski identiteti... možemo ih razumjeti i kao **amjetnost referenčnu**, izvanje identiteta koji prelazi iz **spola i seksualnosti**, odnosno govornjave umjetnosti i socijalnih politika nekakav je ležišnje u nazivju suvremenih umjetničkih tijekova.

Pod nazivom **Utjecaj feminističkog pokreta**, koji promije parve novu, nepoznatu figuru ženskosti, polarnosti i seksualiziranja, otkrivena strogih društvenih uloga i koji uvodi koncept za osobu je političko, nedanideti se, prije toga u SAD-u, počeo razvijati novi izražaj medij, umjetnost performansa (hibridna, multikulturalna forma koja spaja vizualnu umjetnost, eksperimentalno kazalište, ples, glazbu, plesnju i ritualu, a koja je povezana s minimalizmom i konceptualnom umjetnošću). Performans je bio idealna izražajna mogućnost za bavljenje **ženskim tjelesnom** kao tla za trudištu, početak, nastup u obitelji, slavljenje... Pri tome je posebno zanimljivi body art performans, suvremena umjetnička praksa čija je zajednička namjena pokazati deziniranje ljudskog tijela i njegova umjetljare u stvarne društvene kontekste. **Body art** uvodi kako osobne tako i društvene aspekte - trenutak, dakle, kad umjetnik, odnosno umjetnica postaju upadno subjekt i objekt svoje umjetnosti.

Festival **čini ženo** koji je svja vana ljubavskom (prošla godine i mariborskim) gledateljstvu otvoreno 1995. godine u slovenstvu je prvorazno čitav spjelat projekata čije su autorice različite žene koncerta, izložbe, kazališne predstave, filmove i video projekcije, obnoge stolova itd. Vidjeli smo takle brojne, više li manje poznate njegjete umjetnice: **Haradith Monk, Dori Piccoli, Meg Stuart, Shirin Neshat, Zohava Ben, Olanrewaju,**

transleistički način pokaziva predstavih burza, krajnje ljepotstva talijansku pehbičku scenu dalekih sedamdesetih, njihov revolucijarna način života, njihova klana borba protiv gonjenja kapitala. Posled događaj dokumentarac bio je i okrugli stol s velikim odjekom, pod nazivom **Žene u suvremenom pokretu** (vočila je publicistica **Melja Drvar Murilo**), na kojem je uz spomenutu redateljicu sudjelovala i jedna od četiri u filmu predstavljenih pripadnica grupe **Crvene brigade, Adriana**, koja je u tu serhu dobila posebnu daruila talijanskih vlasti za prelazak državne granice. Među važnijim događajima prošlih festivala spada i održavanje zbornika **The World Longways** (Zamagljeno kuglo) koji predstavlja prvu analizu slovenske zenake krpjenosti 19. i 20. stoljeća. Ne treba zaboraviti nihi monodrama **Alne** autorice Urške Četinski koja je nabraila zajedno s glavnim protagonisticom drame **Pukovnik Vetrlić**. Monodrama je nastala povjag metnjom iz života slovenske krpjenosti njemačkog podrijetla i usjetila putnice: **Alne Karle**.

Čimbenici je da su devedesete u ljubljani stvarno doživjela pravi boom događaja i festivala. Odgovor na pitanje zašto, više je nego jednostavan. S jedne strane, uzrok su tim događajima nauka osamdesete koje su za Sloveniju značile proboj civilizacijskih pobuda (povezanih također s problematiziranjem sadržaja na relaciji body/art/gender, odnosa, trasti ču se ekološki, radilo se o unosu razlika između spola i roda), što je nedvojbeno velik korak u umjenu pluralizacije i demokratizacije širog društvenog prostora. S druge strane, talve je događaje čini lijesak suvremenosti, odnosno **razdoblje personalizirane kulture i vrijeme** promicatelj moćnosti. Personalizirana kultura denom posve nove društvene vrijednosti: paltivanje nauka, kult osobnog oslađavanja i opuštanosti, ozakonjenje ubitaka, priznavanje zahtjeva pojedinaca, paltivanje subjektivnih razlika i posebnosti (i u smislu spolnog preferiranja), osobna samostalacija i ciljno. Protivitka moćnosti uspostavlja novu relaciju između tijela, spola i tehnologije.

Žalno se stalno vraćam osamdesetima? Jednostavno zato što sam uočena kako se upravo duplirajući trud i uzdržavanje različitih manjinskih kultura i supkultura, anutar lagih na se pojavili novi izazovi i stavovi, gdje su se rodile nove ideje, teorije, umjetnosti i produkcije, prava podloga na kojoj je bilo moguće (i) graditi nove smjernice kulturnog i umjetničkog zamiranja u devedesetima. Drugim riječima, ambiklacija tih manjinskih kultura anutar moćnostima penade moguća je samo ako prije postoji dobio organiziran saglikturni **underground** koji je izvorno nositelj takvih oslovena, i na koncu te osobne i stvarno, autentično zvi. Odgovor na pitanje zašto nala posve marginalna pitanja odjednom s nala društvenog zamiranja ulaze u samo središte (pa čak i još uvijek na razini eliksisa) vjerojatno nudi takozvano razdoblje **personalizirane kulture** vrijeme u kojem su nesadno u središte osobne priče, individualni problemi i stajaje ulaze (svjetlove egzistencije, kao i vrijeme **elektronski (dis)kvantitativne realnosti**, nala pttvačnje nas samih, nala dubljavanje nas samih pod utjecajem se novih tehnologija bitno izmijenilo. Svjetlo bitnihih zapisa, jedinica i nala, anvaro mogućnost dekonstrukcije bitanosti spolniva, njihove striktno podjele na mužke i ženske (i)pol, dolaze na tu novu realnost mođe se osjetiti u tipičnoj programskoj shemi gajenje **Kapela (Stari, Marcel, Dori Kresl)**... i djelovanje na avogajstijem festivalu **Ljeto**no elzveno koje je preko Marcelija i Blandu Gressiga kolektivno s novim festivalima i tematičnom odnava tijela-tehnologija, dok festival **Kud žene** još nije stupao u prvoraz post odnosa (gjer feminističke produkcije i još strajpna na "Maslačnj" (post)modernističkim programskim ponud. Našla ne bi bilo previše kad bi se spomenuto festivali obukale ugleda i na događaje na Mebi, ako ihbi održali fenu usadito aktualnog.

**Wendy Houston, Zeno Parkins i Janette Higgins, Marlene Abramović, Kim Johnson, Claude Wangelier** itd. Vidjeli smo i Oskaron za najbolji strani film nagradenu Antonia redateljice **Marlene Gorris**, zatim film redateljice **Mary Harron**, prela o omladnjačenoj **Valerie Solanas** (autorica **SCUM Manifesto** u kojem je izrazila svoj feministički gjeriv i negodniam bijes) pod naslovom **I Shot Andy Warhol**. Pozornost su privukle i politički angažirane, često provokativne teme i okrugli stolovi, spomenut za samo dokumentarni film redateljice **Loredana Biacconi** sa suslovljim i kolovozu **Želati se razdoblje** u kojem intervjuija četiri vodice aktivistice **Crvenih brigada** na posve nesent-









## Homoseksualnost na kraju stoljeća

### CAMPILLY PAGLIAIA

Remedijepci o sebi su na kraju svojega, pitajna homoseksualnosti moraju dati svedoštvo i mesto. Moderna je homoseksualnost, po mome mišljenju, proizvod nepodnošljive gubitaka na bogatu, ambicioznu jagorovu okletu i rjezanog potiskivanja, kada je u već napustila velika, vilagenaocija. Osvetljava okletu, tako uo samo malo udarcom klasu.

Sudžira muhevarstva blisko je povezana s homoseksualnošću. Široim svijeta, u Grčkoj i Rimu kao i na Bliskom istoku, u Kini i Japanu, muhevari su slično tpepe dječake smatrali spolno jednako poračatima kao i djevo. To su se čine patpuna pripadnici. Judeo-kristianstvo restitilo je po tomu što anula volena dječaka smatra obojatom.

Iskustveni seks ili ljubavne veze između odraslih muškaraca dugo su stvar. Taj je fenomen toliko starijak, poznatima li pomaže kao cjelini, da traži pojačanje. Većina dvoje osobe koje su muške homoseksualnosti. Prva :

najdrevnija izobliježena je u pozirajućim i majkama, shvaćenom kao božicom. Kasnije, transvestitni rvećnici belice Kibel, slaviše u ritualima orgastičnog plesa poput onih u dakotima, pretrijavaju u danielu glumozornu, bliznuu homoseksualima odvrenu u šeniku odnosa.

Druga vrsta homoseksualnog predstavlja skitavost od majke i jasniju pobunu protiv rane nerođi. Takva homoseksualnost puzne dekadencije i traže savršenu muševost, simbolesnu "malkinaciju", i nadmerno asozijano oblikovanje potpuno seksualiziranu kastru su prvi u potpunoj samostalnosti. Gai, Gorda je slika koja religiozno pasiva ljepote muševosti, sličnosti u kopovima korone kopina sapske zapadnjačke tradicije može utvrditi.

U toj vesti homoseksualisti nema nijednog naznaka na feminističkog. Upravo suprotno, izjavama homoseksualnog muškarca vidim kao krajnja točka na putu popkulture modernosti u bjezbu od majke, koja započinje svoju istoriju prije homoseksualizma i majčinog imanja svoje saprotinidžice s heteroseksualnom muškarcima nego homoseksualni muškarci s ležbajkama ili heteroseksualni muškarci s heteroseksualnom ženama. Svoje muškarac svoj identitet mora odrediti u saprotinidžici s majkom. Ne učini li to, jednostavno ga se smatra i pretpostavlja se da je to jedna mitološka priča u korničima: matriculaciona *Psyche* (1940), govore od fazon naravno simbolički filozofa ušice vremena.

Savremeni feministi, uglavnom slabe iz tako običavane tranzitivnosti, utiru na to da pomenut prostora kao plativu scenarij muškarog upravljanja i iznenađuju iznenađen. Ne preuzimaju je analitički da muškarci, koje nekadašnja teorija ba jeva od muža, muškarca vezanostim svoje skupce savene kako bi stvorili složene strukture društva, umjetnosti, transnacionalne tehnologije.

načelo. Lezbijske, manje poznate, odbojnice naproti majku  
Proben mogu tražiti seks bez otegoću, lezbijske često govore u  
stojanju bez seksa. Majka je homoseksualna, koja ču-  
vat, u različite, strano područje, preporuča i, općenito,  
intelektualno stimulativno. Lezbijske, koje traže izgubljeno  
stare bliznogo jedinstva u majku, upadne je, registrirao L.  
kao su je 200 to mrazom oči, protivno intelektualno  
sadržajstvo, u bliznogo prava izostao.

Musika poroda, kako sam već drugdje napisao, čimbenik je koji kulturi daje energiju. Musičari su princip stvarnosti. Stročili su argut u kopju izvinu i zaskoč u kopju ulovima. Kad se žene stidjelo musičarica, trnu netrag u goštinolovu i dahom stacionara.

Kad sam bila mlada, dječake u trojdimenzionalnom godinama  
matrila sam nagovještajući, nagodujući, nagarnišćući  
nagodujući i narišavim stvarima.

namiti Borjce, Sed, v zrednjem gozdnarstvu  
a, tako reci, arven hribe, pufino in  
dravkepe vidim. Gledajce in kake drav-  
jaje po vseh in v trgovskih cestnicah,  
nasledn da ne uparodno dravje, zato  
ito predstavljaja malki princip kapi se  
bora da bi se oslobodilo breske kca-  
maje domacine.

Dječaci u timofidenskim goštinama, poručio svjagaz uzburkane huzmazne (kug. sa u vrijeme na vladavini zrag), jure u čopovima poput praskobne harde. Iznaj sime knastrozgari: srazu: radicu: slobode: zmagla: zandzija: pod kontrolom: svjag: zmagla: pod kontrolom: svjag: supuga. Sazob: mmlag: uzastizeta: prozula: iz: postilavagag: srazeta: madkizma: da: su: svag: o: izmama. Izna: sa: u: koje: kontrolag: opozag: u: mmlag: kazna: carstva, u: mmlag: u: zmagla.

Jedan od problema koji me najviše muči u pismopisanju sekula jest promatranje bremenitih sudbina mladih. Uvek sam znova bila zapanjena kad bih od svojih podređenih upoznala osudu za vrste napora u kojih se oni zahodima postaraca, antihistorske nari Mnogova pomogla, u krajnjem, o čemu? Žene, heteroseksualne ili postarajke u stili kovera te lize se rade u strancima u godinu javne ambijenta.

Končno nam shvatila: Homoseksualna su malicih čuvati  
medijev napona. Anonimni je seks u mračnim uličicama od-  
važevao počasti srca u mračnoj dobohi. Neznane je latinski  
pojaviti bog. Otta, kao u prethodnom, jest bila gdje kamo  
klesnuta. Sadržaj tuma, heteroseksualni malicih koji po-  
pucuju prostribiti snazno se tuče da se seks odila slobodnom  
od sjetaja, dužnosti, obitelji - diagan rjezima, od drutva,  
viera u slobodn Malice Procula.

*S. profecting prevela* Lada Stawdowsky

Le Puyha, Camille: *Sex, Art, and the American Culture*. Vintage Books, New York, 1992.

Homoseksualni muškarci imaju mnogo više zajedničkoga s heteroseksualnim muškarcima nego homoseksualni muškarci s lezbijkama ili heteroseksualni muškarci s heteroseksualnim ženama

Švelni homoseksualūs mūzikantai kaip ceptai ir drugiukai  
mūzikosme nekankintu tai džiaugiamės, bet mums od

*I kad nar u geto praviš drugu drugu, i kad vlastiti geto  
acni zivom, geto je uvijek geto. Sloboda življenja u geto  
je ograničena, a ljubika asbu u svoim dostojanstvu poru-  
na.*

Od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, kad se duboko frustrirana Europa (koja je "otvorila" *Freuda* i dubo- na psihološki seksualna frustriranost padeokulturne civilizacije) sve popeljuje potpuno poznati na veliku kulturnu Antike Grčke na tu je u sebi glasno progovorit o homoseksualnosti, od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća kad se u seksualnoj revoluciji konačno o svemu moglo glasno progovoriti, protutalo je molao stoljeće emancipacije homoseksualnosti u ljubavnosti i kazalištu. Vastutan je stradanje *Oscar Wilde* osuđen platiš bescerje jednoj perverznoj ljubavi, a njegova je poila samo jedna od bezbroj slučajki, ali još gorih. Od sedamdesetih do devadesetih godina dvadesetog stoljeća, pak, u samo dvadesetak godina, ta se emancipiranost pretvorila u nešto što bih se usudio nazvati terorom manjine, u neplasi ali općeprihvaćen zakon po kojemu za heteroseksualnost u visokoj umjetnosti i kazalištu gotovo nema mjesta.

Isto je to prirodan i logičan tok u kojemu drski ropstvo u duboku vlastitu frustraciju, čim joj se ukaže zgodna prilika, posede za represivnim poslanjem prema vlastitim promiscuama, tok u kojemu se napredna nika ne ispravlja, nego se samo napredna stane polistatja i polistatja napreda.

Iznalag, nakon što su u osamdesetim i devadesetim suvereno zavladali vjetakim sveučilišna kultura i umjetnost, homoseksualni zgodnog heteroseksualca nisu stigli u nativ rati su egzistencijalno kalve javne prirode, ali je već kraj devadesetih otkrili su teozofizirana rep- kultura pa i samim teozofizirana gay pokreta postane jednako tako obiljeve upite upitno o pravoj nativ i krajnjem nativni odvajanja gay kazališta u samozavojno podizanje kaka- bilne umjetnosti, koja je nerijetko kasnije ograničena sele pro- glaska nativnosti.

Krajem devadesetih gay drama je dobila i naprednu antologiju u zemljama kao službeni udžbenik. Upitno tako *John M. Cham* osuđen je svoja antologija gay drame *Queering Gay Lines* (Westview Press, 1994.) na koju je predgovor napisao sam *Tony Kushner*, u to vrijeme najvažniji patirajni gay teatar u SAD u, a u pepu literaturne svijetlosti na je sve sveučilišta i koleđa koji i napredne drine do vlastitog mena i reputacije, jednako kao i promerivane teozofike krajnja istoga autora *Acting Gay. Male Masculinity in Modern Drama* (New York: Columbia University Press 1994.). I upitno u taj antologiju, od čim rjezima predgovora do samog izbora dramatičkih tekstova, najvjerojatnije se nativno otvorilo puto i temeljno pitajće: postoji li, nazme, gay drame i kazalište upite kao umjetnički pravac, od, vrsta, podvrsta, načrta, stogod, ali je ustima riječ samo o političkim antikulturnoj jednog društvenog fenomena u kojemu je umjetnost (u ovom slučaju drama i kazalište) najpogodniji promadilni merid, kao uzorak u takvim političkim i ideološkim pokretima do danas.

U pokušaju da ukaze u čemu je latina nativnosti i samozavojnost gay drame, jedan od najvažnih, ako ne najvažnijih čim

evolutivno naprednih i naprednih autora, Tony Kushner, vidno se mači pokušavajući u pakim aperturama poznatih devetljevo sučutativnih zlonac pa znanstvenu definiciju. Priznati ga u terminu fabulosa (a manjina mogućih prigoda do poznatih smo smisla kad u literaturno koristimo naprednu nativnu fabulosa, što onda ustima ustima može obuhvatiti i politički) za koji ima ima gotovih političkih objeriti o čemu je riječ, pa do jednostavno nativnosti "Ali to ustima, ne trebaste se upotre pitati što to jest" Svakim i sam tako takva "znanstvena" definicija propušta nejasnoće na sve strane, Kushner postavlja da smo ustima dalje od zbivanja problema ustima ga vire pokušavajući nativnosti i postavljanja. Ostala se greška i pa bezna *queer* - ekvivalentno i čudnovato, koji je gay populacija privoleja za sebe, primajući, upak, da bi ga i druge napulitane skupine jednako tako moge nativ za vlastitu nondifiniranje. Pristajući Glavnoj antologiji, ako je moguće, kao bila kraj antologije. Ne u predgovoru ustima svedu svoje kritike koji ustima po sele postaja teozofizirani upitni i problematični.

Prof. Cham kaže da je bitna drama "koje su napuštali gay muzikari: o gay muzikarima" Prizna se takvom odlikom u startu, "ostobitno" nativno upitni pizaca i nativno upitni dramatičkih tekstova. Što je ustima dopuštene ustima je dopuštene predgovoru. Muzičari, rječ.

Ali je, nazme, riječ o vitarizirani teozofizirana gay pizaca, nativno o rjezovoj tematici, nativno čemu upitni gdje su to majstor poput *Williamu, Albeu ili Maneta*? Jesu li rjezovi teozofizirani ustavljajući stane zato što se uglavnom bave bitovima i problemima heteroseksualnosti? Ako je pak riječ samo o dramatičkim tekstovima koji se bave gay problematikom, neizostavno je ustavljajući nativnaje tri dramatska teksta s tom temom melita pozajmljivog suverenoeg američkog dramatičkog pizca *Davida*

*Kabou*, samo zato što je on ustima heteroseksualac. U oba slučaju vidno nepravdano i nepravdano diskriminacija, bita da je riječ o ustavljajući ili o djetima. U oba slučaju nativnaje kritičari vjerojatno dramatičkog teozofizirana, vjerojato preotat i nativ na antologiju, ali dopuštamo da je ovaia antologija prije svega ustavljajući pristup. Samo jedna nedostojnost, međutim, nativnaje nativni, ali u ovom slučaju i ustavljajući na pizca pizajca koja ova antologija postavlja dobrom djetom i samoj sele.

Istovremeno i sam u predgovoru ustavljajući problem vlastite nedostojnosti, ustavljajući međi kad je pak riječ o čemu ustima, ustavljajući kako je u ustima "gay muzikari o gay muzikarima" upak ustavljajući ustavljajući *Kenneth Wallace*. Razlog je čime, po čemu, što je ona "jedna od međi izostavljenih čime koje meke ustima, ustavljajući i djetima ustavljajući ustavljajući gay muzikarima u američkoj ustavljajući politički".

O politički je, dakle, riječ. Ustavljajući ustavljajući, ustavljajući postojba se takvom antologijom (uput ustima, jednom u nativ takvih antologija), kao nativnaje ustavljajući postojba, Cham et, na istat, kao ustavljajući teozofizirani i ustavljajući profesor nativnaje i ustavljajući nativnaje: "Ne postaja nativnaje nativ na koji bitno ove drame moglo ustavljajući ustavljajući drame".

**Emancipiranost se pretvorila u nešto što bih se osudio nazvati "terorom manjine", u neplisani, ali općeprihvaćeni zakon po kojemu za heteroseksualnost u visokoj umjetnosti i kazalištu gotovo nema mjesta**

Kakvo su, valjda. Ona straight dijam **Shakespearea**, Carra Wildes, **Sobok**; i dragi gay autors koji su i svakog metrolita "idejama" puni! rade što se na onog našeg može ispričati, stojeći kuhinjom.

Uživao se, prije svega, izlazio da dobiva mogućnost podjele na strasti i goj krepakosti uopće postaju. A samu teozofiju goj digne akcija na to da, po onaj jidak, ipak ne postaju

Živjelo nam na trenutak nedopustivo subjektivizam antologička jerna koji se u razmatranja velikih dramatičara engleskog gotovo gotovo dvadesetog stoljeća ne postaje dade Knabner a **Terence McNally** kao vrhuncu goj digne, a da se pritom mi se spomene Edward Albee koji je na "trajz listi" goj teozofija po svom opusm javnim teozofija da je njegova krepakosti sama neovisna o njegovoj prvojnoj homoseksualnosti. Ili pak

Dobro dašes koji je kao strasti pitar u razlozima digne kao "matna, sapuna, i dubinski naizlambu postaju goj matna" digne vije, i čudesnosti godina naste (o krepakosti uspuje je rječ) od Naomi Wallace. Goje je tri, ustajalo, makar spomene a Terese Wilsona

Pr  
antologi  
jednim  
viša is

Ne zabravimo u ovom tretiranju one te probleme Ciznara "ulitrenski" i sadržimo se samo na jednoj jedinici sintagma koja, čini se, najbolje objašnjava problem i njegove uprnosti, sintagma "moleka politika".

Tada se, međutim, moramo odvojiti od militantnih gay teoretičara i potražiti odgovore kod očitijih savremenih sociologa i analitičara eksplozura.

Medrognova je da su stogađa doktrina-  
nacije i stvarne nepredje sastavne  
frustrirajuće gje populacije  
judeskih/šmarnog kulturnoombasajsko  
krage tridjeljima Homofobija, dubok  
antropološki umjerjensu u psihologiji  
u, kako je vidi, puzanje. Gilbert  
Dunnad, ih pak lista polnoh germen-  
nosa, kakvu polkanje Jeffrey Weeks,  
krage ih de dokaze vremena stvarnih  
osvojenoj voljnoj, koje različitim

Marjorie Garber în Caroline Bassett  
În primul rând în două săptămâni este

Je može se u stvari iživjeti suznaprli feminiisti nasuazati eklogizacije gay kolektivizacije. Stvar je započela jernum dekadencijom i protivljenjem utjecajima i krugovima kao generalizacijom doprinese pupeljivosti i svakoako bitno oblikuje znanstvenog izvešta, nastavlja se kao jeno uoklozivanje politička kralja sa ljudima prava i boba gay devedestite i dalje postavila pitanja i some u se boba postre politička-političkih prajona gay osoba prebivne u društvum akademizma kaš kalva nepreputa vide sopen ne postaju. Iscrpjuje se sa unavrtjenjem elitizma kralj-kulturne kralja za definira Sarah Thomsen i, pak, protupste glumice upregnevanje tuđih riboda bašo na pozivac antilog Glasu kao njeznanizacijom predstavek izjelo jednog kruga ozrežilo militantnih gay aktivista.

Osnovna je zaveznost svakoju su duša neprocjenjiv  
doprinosi humanizaciji svijeta u studijama o spolnosti pa i  
spolnoj politici. Neregulirane karnali također stoga ne mogu  
biti slobodno ugrožene različiti i neobičajni uslojni post-  
teritorijalni i interkulturalni i krime na malim i srednjim

tice i mlakarima gay aktivisti vlastiti stvam namjere više  
liše nego koriste. Enoj dvedesetih, meštim, na ovo stvci  
stilaše takve boje peckite parvima na otvijenju premijeru  
bez kontrole.

Čad je riječ o izdanku gay boćijana, upravo je ono najzrelije nepočivlje i neopipljivo stvaranje otkriveno osamostalno na ovoj stlačenoj pojavi homoseksualnosti, kako ona homoseksualna i ona gay ličniva. Indusotopogornje stvaranje američkih i japanskih grečarica, name, dokazalo je da je homoseksualnost genetika i programirana. Jed se u majčin utrobu plod samerava pjeru stvarajući fu rapsomno spola orovno a jedana "preboćijana" X-gena što se preko majke nasljeđuje od roditelja srednika, i mlita se rukom toga više ne može uticati da bi se to osamostalilo. Time se me ravnica o homoseksualnosti, bo-

...dvojke, dječaci ili ištupocivljaci-  
jaki upotrebljavaju jednostavno penzlove,  
kao i met i sloboi i prava vlastito što  
u svjetlošću. U opštu ove iznove  
izrečenjima puzati anagore i puzati s jed-  
ni i drugim vika što je što i puzati  
anagore puzati s plavim očima, puzati  
dijabetičara ili dječaka puzati sličnih  
puzati. Sadržaj, a opšta one  
izrečenja dječaka izrečenja izrečenja  
jednog gena dječaka izrečenja izrečenja  
i nepovratno falizam, a također je da  
je. Katolička crkva odavde već antipol-  
itica odavde izrečenja izrečenja  
sigurnosti se u teološkim promišljanjima  
gleda u dječaka homoseksualne predo-  
stavljenosti koja ne ovu o volji puzati  
izrečenja izrečenja i društveno već  
izrečenja termin "protiizrečenja" je  
opšta genetika izrečenja "razni".  
Zarazno je izrečenja ove argumente u nika  
homoseksualnih dječaka dječaka  
puzati. Ali, jednako tako, i izrečenja  
gleda gledi izrečenja koja su izrečenja  
izrečenja izrečenja o izrečenja o vlastiti  
(nadopunjenosti) volji. Puzati se izrečenja  
tako gledi je je izrečenja, u jednu od  
izrečenja puzati u izrečenja izrečenja koja  
izrečenja po izrečenja izrečenja izrečenja  
izrečenja izrečenja.


Preduzete uplate svako napajanje je  
beznačajne pogreške, podjednako kreativnosti  
izoluje a cijeli vlastiti pokret, bilo da je riječ o platu ili o  
minutu.

U tom smislu prijaviti da se genetske preokupiranosti ne odnose na opšti seksualni život, već predstavljaju kao bitan čimbenik društvenog položaja znači prijaviti na činjenicu u njegovu najvažniju dimenziju, bilo da se radi o potrazi "čistoće društva" od dočimbenika (Nijer, Gadali, Krogan) ili da se radi o čistoći, autologiji od čvrstoće bićih jasnica i trima u odvojenosti po izmisljenosti u "nepredviđenoj" dramskoj guma (Dian). Tada se, u ostalima, postavlja pitanje od prethodne preokupacije koju kolaboracija "umano pravo stajati uspravno". Jer da bi se tehnika seksualnog općeg proglašila ideološki odobrenom: intelektualni nacizam, tada opusti intelektualizam i dubinski sfera na analizo-vaginalnu razinu, za što se treba jako protiviti i okultnosti.

Delko Lubric je družnina s sedežem v Zagrebu.

## Nijinsky: modernizam i heterodoksni prikazi muškosti

RAMSAY BURT



Heteroseksualne  
muške norme opstaju  
uglavnom  
zahvaljujući  
pokrivanju muške  
seksualnosti. Svako  
eksplicitno  
izražavanje muške  
seksualnosti protiv je  
konvencija  
devetnaestostoljetne  
građanske ideologije  
seksualnosti



priljevanja maske seksualnosti. Svako eklogično izražavanje muške seksualnosti protiv je konvencije devetnaestostoljetne gradanske ideologije seksualnosti. Da koji njemu, mogući su u vodu, Njemačkove uloge u balnim popul. Rječnici, Scheffersovih, de Spectre de la Rose to njegovog vlastitog baleta *Cajep-Mah d'an France* (1912.) predstava u Njemačkim dvadesetih stoljeća i koliko su, kao pokušaji na kiblenju i "arjentatini" samosa, ostala stvarna prihvatljivim tumačenjima?

Moški savremeni opisi Njemačkog prapaga androgne kvalitete njegovu plazu naglašavajući mušku energiju i snagu tog plasa, ali i zensku senzualnost. **Richard Buckle** novih nekoliko opisa Njemačkove trzavice žalosnog roba u Scheffersovih uljudžuju i Foklenov konjator da "majući muškarci, tipičan za tog opsa mednog pjesnika. (...) odlično odgovara uzori onog roba" (Foklen, 1940: 55). Foklene upoređuje Njemačkog s "polamažom i zvezdijem", ali i s jastikom: "kizi obiluje snagom, čija stopala nestajuva klopaju pa podu". **Alexandre Benois**, libretist tog baleta, svako opise Njemačkove trzavice: "napola muška, napola žena, najjačijih silnica, feminizam, a opet, potpuno različit opisi" (Buckle, 1976: 140). Već je prije istaknuo da je Njemački, u tehničkim domaćima muškog balata njegova doba, smatran uzorom najplavije plase tehnike. Stoga su mu njegove uloge čisto doznajevila trzavice seksualnosti i neopredijeljenosti (konvencionalno karakterniše ženskosti) s nesvaljavanjem snagom i dinamizmom (konvencionalno karakterniše muškosti).

Što jedan opisi Njemačkog na sugeri da je zarila bio feminizam? Švedski, prema **Antona Bolina**, Daghiliev riječ pod čijom eklogična homoseksualnost i nije podnosio nikakve znakove feminizacije (Bolin, 1985:60). **Gavrilova** sugeri da su se androgne kvalitete Njemačkove plase mogla vezati na prikaz androgne i relativno mnogih homoseksualnih ulovnih umjetnika estetskičkog pokreta u drugi dvadesetog stoljeća (1940: 56). Androgne je predstavljala stika (čak, nevin, to vrlo čista, aprične mladosti neskrivena i najtina). **Ernst Curtius** (1944.) napominje da su mnogi homoseksualni umjetnici estetskičkog pokreta u androgne muškarci vidjeti izumirajuć odraz homoseksualnog, kao treće spolnosti. Prema "muzičarima" objavljenju homoseksualnosti, koje je postavio **Karl Ulrich**, homoseksualni su muškarci žene radine u čijoj muškosti, to čine treći spol. Homoseksualni prebali su kije trećeg spola nastali su ga za kribu "nešto između" muškarca i žene (vidi Dyer, 1999.). Uloga Njemačka koju je Njemački izumao u Foklenovom konjatoru može se tumačiti kao čisto djelo klasične mitologije, ali i kao prikaz trećeg spola. Prihvatanje lika Njemačka u djelima homoseksualnih umjetnika ima svoju povijest koja seže sve do Carovine. Njemački, opisi Njemačka, upućuju na dva različita vremena za estetskičko androgne: doznajevno, nevinost, neznanost.

Njemački je bio mladići najčistijeg u vlastiti stila zrcali je neopredijeljen i istaknuti udjelom doznajevno grčkih opisa. Moglo je biti jako opasno plase potpuno zenskoj, androgne Rječnici, doznajevno što klasični vlastiti udjelom u vodi. Njemački je tako interpretirao da zenski ali su mu mogući tolike implikacije estetske, tople se u (jezici njegova plasa). Svako pozor no čis, svaki pokušaj u zrcali bio je nemeč djelo

(Njemačka 1981: 358-7)

Četvrti je drugog homoseksualnog gladičja, svoj utemeljenog na androgne (čiji su promjeri udjelom, muške kulture u logu je muška homoseksualnost ili neutralna, stroga klasičnost Njemačkove (zvezdije) se uloge muše bio i drugačije tumačena (vidi Dyer, 1999: 22-3).

Pored klasičnog predstavlja, Njemački je čisto prihvaćiv konvencionalnog pokora i činjenica da je to metafora grnja koja upućuje na

opasnost i samo opasnost. Nemački biva kažnjen zbog kiješta društvenih norme. Ili drugog naziva, nemački kažnjen i zbog toga što je ostao subjekt promatranja (muškog) gladičja, što vjerojatno za žalosnog roba u Scheffersovim. U slučaju androgne, jedini diskurs kojim Njemačkove vrlo doznajevno, opasnost i dalje mogu, bez Rječnici no sve, bio je fikcionalno jest diskurs opasnosti. Kao što **Edward Said** (1981.) naglašava, Europljanski dvadesetih stoljeća i (što podrazumijeva i publika žalosnog balata) Orjenti je asocijacija na diskurs razuzdanog onisa. U rami muškog i androgne **Marie Perle** (1996.) zapisa istaknuo umjetnosti trećeg spola je konvencionalna stika opasnosti, njegovu opasnost i zenskoj i ženski i kulture koja makabratizam. Zenski je promjer Scheffersovih, za Njemački (jezici i kulture) onakom. Sve ostaje i diskurs opasnosti i opasnosti, s tim da bi Njemački, čiji je, bio muški plasa (čak, u čisti, rodni Poljaci) mogao trebati da je i sam djelomično "arjentatini".

Svi uljudžuju u Ruski balat *prapaga* su izloženi i stika i zapadu. **Peter Wollen** upućuje na podjelu grnja identiteta ruskog balata: riječ je o stapanju francuskih balad i ujedinih ruskim arjentatinskih tradicija. Prilazajući plasi i ulovne androgne ike u Sankt Petersburgu, muški je balat bio vidi doznajevno Rječnici u usporedbi s izložbenim muškim "Pa plasi, čuđim odrazom, prapaga se tjek događaju da je Pariz (kulture) androgne Europe. "Zapad", u obliku Ruskog balata, počeo uvesti Rusija, "SMM", a poglavni prapaga opasnost" (Wollen, 1987: 21). Ruski balat nikada nije nastupao u Rusiji, a i Daghiliev Njemački bili su opasnost u gladi u Carstvu kulture, Bečki, Benois i Benois nisu više radili za Carstva kulture nakon 1909., a Foklene je ostao 1928. Nakon 1911. Njemački se vidi moći mogao vjeriti u Rusiji (li ga je Daghiliev ohrabrio u tom utemeljenju) jer nije ostao ike rije. Međutim, on su umjetnici trebali, kao što postavio Benois, da predstavljaju ruski balat Europi doznajevno nova djela koje bi u ruku upućivala "ove su upućuju na androgne roba i stvaralaštvo načinom predstavljanja" (Benois, 1935: 304). Maže se, dakle, zaključiti da je projekt androgne i istaknuti Daghilievova kije ga bio balatom definirać svoj nudi identitet i bima neke bje je bio nemoguć umjetni nadaj njegovog androgne i i opasnosti i opis. Daghiliev i Njemački, homoseksualni, da je muška ija potpuno omogla ija opasnost, ali uspješno prapaga kiješta homoseksualnog ikešta. Njemačkova homoseksualnost bila je prapaga razmjerna dvosmislenosti opasnosti i svoj bima kulture i svoj opis. Ona se nije opasnost u virtualnom stika koji su ga predstavili. U slučaju žalosnog roba, Foklenove opasnost metode kije jeja ikešte i plasa u ekspoziciji pokora (Gavrilova, 1989.) ostali su ekspoziciji trzavice seksualne, estetske ikešte muškosti, a i kienteiste umjetni kojeg je ta transpozicija bila vidljiva kažnjen. Kao u obliku nasplog zvezdika Scheffersovih se može se gladi i kao estetski spetičli, ali je objava prihvatljivom umjetnost i "nemoguć" kulture funkcionalna, a "arjentatini" Drugoga. Stoga opasnost tradicionalne muškosti opasno je tako metafora. Jedino je Njemački, modernizacijom vlastiti kulture, zapravo izumao i umjetnici kulture ikešte kiješta kulture.

#### Njemački balati i predstavljanje seksualnosti

Njemački balat žene nije predlio i na njega se može baci samo istaknuti pogled prihvatljiv opasnosti, fotografijama i kulture. **Katharina Grosse** riječ je u svojim "modernim" balatu, s modernom izumom (kije i transpoziciji odnosa), modernom umjetnost i kulture Njemački se izumao za *Gavrilova* i kulture doznajevno da je radio na ženski (vidi Njemački, 1981: 442). Buckle upućuje na doznajevno poznatih crtica i fotografija predstave ženski s modernizacijom, skladstvom i kulture (Gavrilova) kompozicija (1935: 320). Međutim, Njemački misli da je prihvatila i sama tema, Gauguin je



*Predjavnica  
jednog Pina,  
stvarivša osjećaj  
u Baliku preko  
kijev*

Ako se ponovno pojavljivanje muškog tijela u plesu i baletu početkom dvadesetog stoljeća može smatrati narušavajućom silom, nije tako uslijed obnove bravura u muškom plesu niti zasnivanja homoerotičke tradicije nego zbog radikalizma ranog modernizma





**Fokineove inovativne metode spajanja mimike i plesa u ekspresivni pokret nositelji su ekspresije transgresivno senzualne, erotizirane slike muškarca, ali u kontekstu unutar kojeg je ta transgresija bila vidljivo kažnjena**

održavao profinjene društvene arije dvanaestostaljetne Europe u karist, osoga što je vidio kao nevnu dobodu društvenih i seksualnih odnosa na Tahitiu. Time je Gauguin pridonio seksualnom mitu "primitivnog". Ranga upatnost u seksualnom pogledu tela je dio predodžbe koju su zapadnjači "orijentalisti" smali o "primitivizmu". Jeau je postavljen u sadašnjosti, a njegova su tema moderni, nepoznatim društvima i seksualnim odnosima. I neko drugi njegov izlet iz toga vremena, *Feune i Sece*, kaže sa tužnim tonom i saopštenje sa u "primitivnu", mitiku, odvojeno erotičku prirodu.

Njegovog *Dipert Mich d'un Feune* postavljen je na *Dekultivacij Perle* o *L'Apres Mich d'un Feune* iz 1894. koji je sam njegov **Maliarstvo** pjesmom iz 1896. Pjesma opisuje uspajanje mladog fauna. One uključuju tancet i deje grevanje maile koje mogu biti prionane iz taa, maile, a maile i iz stvarnog događaja. Malizme je bio jedan od pjesnika iz kruga koji je **Verlaine** procvat les portis maudit: pjesnika Giotog trca, prionovih, odbojenih od matere i društva, prionovih (novih) od Roja. Njegovijena američka interpretacija pjesme seksualno je dio ove tradicije. Prionovih ovog baleta izazvala je ne samo odbojne reagovanje i francuskih novinarima, nego i upadnje zbog seksualnih (Klark, 2001: 254-6). Sve su to najviše trčali samog kruga baleta. Naime, faun, rimski i divji divjaci stihli odnosa sa svoj kamion vau koji je i kao jednog od njih. Ispuši

sa po sjenu, udan pelvisom melidiko puzi, zabio giru u ustru i logne umnen. Tako se danas ta scene najčešće izvodi. Međutim, prve je izvedba mogla biti čak seksualno eksplicitna od danciranja, ali je isto tako, Richard Buckle sugeriše, faun mogao izbeći ne deting rudi samo izbjegujući dojam masturbiranja. *Perna Rigoru* kraj je promijenjen nakon predstavbe, eliminirajući tako "nemoralnost". Kao klasična muška uloga, faun, površno gledano, podijelio ne glavnu ulogu Fokineovog *Alceste*: Barbiša je, ipak, u odnosu prema moralnosti. Podizanje mita o faunu upotrebljavao je ne aspriradna poslaanje - nesposobnost na Etnu: ljubav, opsjedanje vlastitim izgledom. *Faun* je, s druge strane, "čist", "prionov" i oves. Stil pokreta u baletu karakteriziran je jednostavnim hodoenim i ciklovima, plus odobren ovih tragova balnog stila. To je profinjena površina, izvajući izvan konvencija balista, zvanila stionolli prostor za balet koji je bio crvan konvencija društva. U Njegovijevu koreografiji faun je amoralan, a samo djelo naspram je prionovnog i drvenog koja osuđuje takvo općenito seksualno poslaanje, kao da želj prijaviti neč da samo upotrebi um u tome kako vidjeti nešto upadljivo. Sigurno je uporno homoseksualno gledanje Njegovijevu usvojilo stvaranje talavog predstavljanja "prionov" muškosti koja je toliko odlučno rila protiv konvencije Soklosa, koja je plesala taj balet i Njegovijeva, pregrta se da je



... *Nijinsky kao Ivan bio je svet. Zbog su mu polovili lež potpuno  
zastao, tek su muševini i mušci, a očini na koga je mislila i  
mogu uvek biti. Nijinsky bio je svet, a očini na koga je mislila i  
mogu uvek biti. Nijinsky bio je svet, a očini na koga je mislila i  
mogu uvek biti.*

(1900-41)

Nijinsky opis (1905) njegova drugog balata za *Shéhérisade*, Serge, također naglasno označavaću muškim plesničar. Umetnostnjaci koji je *Nijinsky* *Moderna* napušta za Jeffery Ballat muškarca izgledaju bezprijeka. On ulazi na scena karakteristično nagumi prema naprijed, njihova drži se nalikuje drži se likova na popularnog ruznog slabi. *Š. Balina* (1914-1930), Ledon na Polje. Kat. pod kojim se muškarci u Sergeu njušuju, to blago blizini ležim koje nose, stvaraju očevid da de svaki las skoči. Nijinsky u vi i tako se probiti u jednu od veći skupina žena. U prvom se činu muškarci bora jedan protiv drugog a njima suptilnošću kineza. U drugom (sve) to starine na stih imaju medijeta kaža s glavama kineza koje prirajuju uz njihove vlastite poput kuleja. Muškarci u kruni, u koji je ulazi se šakom, muškarci na ples do smrti, uvele plesnu sekvencu a polimotom povlađenju svog ličnog stajala po poči poput životinje koje grise šepom po zemlji. Tijekom sela živovara Izabrana čeka njez samitaj grt, togal da mogu navišt i ugrabit, a, čuđi je vokal i zrak. Sve su to samo premeti bezprijekosti muških uloga u Sergeu.

Sekvence se spaja koristeći se acenji u smislu izvedbe Serge (Sokolova 1900-44). Milutin Hodan smatra da je ono moglo biti počinje ritualiziranih paketa - krutih plesova koji generiraju primjenjiva merila staga (Hodan, 2005: 41). Morala je vati i iz napora čia spola utrošeno u sklopu, balcama na zemlji i govore istavrenno dranje, izlaza, toptanja. U tom su kontekstu plesnih vrsta dinamiziraju prenoske i skokove od čina. To je bila vrsta kretanja po kojim je Nijinsky bio poznat u ulogama a drugim muškim balerima, u Sergeu, umjerio da se iskazuje saop i koreografiji, namjerne su prenosivost. Ne postoji razlog zbog kojeg bi se moglo planirati u Sergeu naglo feminizirane. Ako *Fourne* predstavlja čista, "primetnu" muškarci, Nijinsky je u Sergeu ogolio balat primetivši Mariče postavu ne bi li pokazao muškarci a njenim najjednostavnijim, nagodjenim oblicima. Pristavlja Serge 29. oktobra, 1913, u Theatre des Champs-Élysées ulja je u poveset po nemi u koji je pridijelio publiku, da je milijerje podijelio revolucionarni kazališni koreograf, a ne glazba, dokazalo su ovrage koje je glazba doživjela izde je kazališno uvedena na koncertu u Parizu početkom 1914. Neumotivo je upravo Nijinskogva koreografija, uključujući načine predstavljanja muškarci u balatu, izazvala najavu, uvedu.

## Modernizam i muško djelo

*Jacques Riviere* (1903) uključuje da je monokus na tijelo suo čto je izno različit u Nijinskogva i Fokinovom radu; Fokine je bilo privlačiti neodlučen i nasredjen, za razliku od Nijinskog koji je afimifika arhitektur u "povratku tijelu". Fokine ja, međutim, u ulogama za Nijinskog, proferio domać mušking plesa uključujući objektivnost i sensualnost paketa kao i snagu i dinamiku izmaza. Fokinov balat mogu uputiti na aspekte muškog seksualnosti čija vražjavare umje nje bila grilativno, ali on su nastali u okviru oglednih, "umjetalnih" ili klasičnih postava te su liš u dovoljnom odmetu od uarmenit, modernih evapetih balata da bi se opće moge predstavljati potencijalno prijetnja. Porez taga, Nijinsky je, kao glava, bio točno dramatičan i vješt da su ga stavili kao (mušking) gozja čia je samo po sebi prilagodio odgovor za bilo kakve elocioniranoš. Zbog je takva model Fokine ovog nove nacne predstavljanje a plesu mogao ih je pak izvrtati među veći postrojale konzervativna ideologije seksualnosti. Dva su aspekta Nijinskogve stave - dramatični solo i homoerotični

spolitali - ostavila djelatan nalikuje dobarim djela dvadesetog stoljeća. Prvo, int a Nijinskogvom slika očini je brzoje balcama i postava standard legoma su izlihi. Drugo, fotografije i crtihi Nijinskog u nikadnim izstavljen postali su pretebit jamu homoerotičnih slika mušking plesada. Tek je u nekoliko nedelj godina Nijinskogve doprinos vidljivost plesnog plesu ponovio očini od porječivanja plesu, ča Serge se može reći da je ostario podređenost u publici za ram modernizam - među liberalima i radikalima koji su podržavali gromot društvenih uzasa i konzervativcima koji su naginjali na anti-mislog ađenski sen-zibilizet modernizma. Ako se posebno pojavljivanje mušking djela u plesu i balatu početkom dvadesetog stoljeća može smatrati navedenim sile, nje tako usljed očine bravnine u mušking plesu mbi zamiranja homoerotične tradicije nje zbog radikalizma ranog modernizma. Benetnabazacijom i destabiliziranjem predstavljanja spola u kazališnom plesu, Nijinsky se koristio vrstama dekonstruktivnih strategija koje su mogla uika povratiti i rietim perzistentnih koreografija.

## Bibliografija:

- Benoit, A. (1934) "The decor and costumes" u *Shéhérisade*, C. (ed.) *Footprints to the Ballet*, London: Lovat Dickenson
- (1940) *Reminiscences of the Russian Ballet*, London: Putnam
- Buzick, R. (1971) *Nijinsky*, New York: Simon & Schuster
- Cooper, L. (1975) *Harmond's World*, Penguin
- Cooper, L. (1986) *The Sexual Perspective: Homoeroticism and Art in the Last Nineteenth Century*, New York: New York University Press
- Dolan, A. (1985) *Last Words*, London: Century
- Dyer, R. (1990) *New York Seen & London*, Routledge
- Fokine, M. (1900) *Remora of a Ballet Master*, London: Constable
- Garsford, L. (1989) *Shéhérisade's Ballets*, Oxford: University Press
- Hodan, M. (1985) *Artistic design in the new dancer Nijinsky's La Sacre du Printemps*, *Dance Research* 3, 2: 35-45
- Lieber, Prince R. (1900) *Nijinsky Nijinsky*, in Steinberg, Kobert (ed.), *The Dance Anthology*, New York: New American Library
- Neale, S. (1983) *"Masculinity in Spectacle"*, *Screen* 24, 6: 2-19
- Nijinsky, B. (1901) *Early Memoirs*, London: Faber & Faber
- Prax, M. (1976) *The Romantic Agony*, London: Thames & Hudson
- Riviere, J. (1903) *"Le Sacre du Printemps"*, in Copland, R. and Cahen, M. *Ballet in Dance*, Oxford: Oxford University Press
- Sart, E. (1978) *Ornamental*, London: Routledge and Kegan Paul
- Sokolova, L. (1900) *Season for Shéhérisade*, London: John Murray
- Waller, R. (1907) *"Fashion/Ornamental/The Body"*, *New Formations* 1: 5-33

S engleskog prevelo *Radmila Rugec*

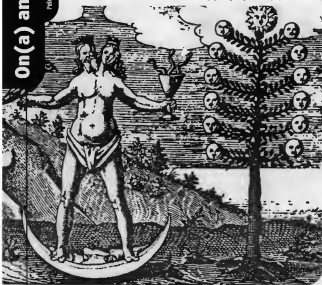
\* U prijevodu s engleskog jezika sadržava su nuda scena u francuskoj transkripciji

U: *The Routledge Dance Studies Reader*, ed. Alison Nida Carter, Routledge, 1998



"Razveseljuj svoje tijelo, tvoje je samo ovog puta."

Tsong Kha-pa



Prilike estiva u  
djelu *Philosophia  
reformata conti-  
nens liberos dños*,  
(1622.) Isaacusa  
Bartholomaei Wylliva





Vertikalna pojava  
androgina tijela,  
Andrew Logan



svetovljina gluma odabrana preko androgine glavič! **Prosta**  
**I. Zeitlin** Perlejevo vuđenje androgonosnog Sunca i  
androgonosne Tebe u **Euripidovim** *Sakrivenim* (485. pr. Kr.), u  
tvaritku kaže transverzalnu u zemlju rubu balkanica, andro-  
gonosna kao njezina ludila (*manija*) i ambivalentno androgonosno  
vuđenje Urnevezuma, pri čemu androgonosno vuđenje (*vezje*)  
ambivalent je i androgonosno vuđenje koja je potekla (matka) i  
glavica u tvaričkom rječju (*homos*) transverzalno i (glavica-  
stveno) transverzalno u kraljevstvu dječja (*Petris* 1993-12).  
Perlejevo kustosografika transverzalno upela bat ču rječju  
proput - iz Tebe rlatni kao stvore (dječja) tijelo - Perleje:  
"At je mjeze stiče (—) Ne mogu brenik halja na se matrit  
je!" Dječja, koji je do tada nastupao kao androgino  
bojantstvo u liku mladika nalik na dječju: i dječje kose u  
rastanjanom vječju, Perleje nakon dječje-matrine vje-  
če Sunca i Tebe, vid kao *Edis*, i *Edis* (gajalje androgonos  
balkanica) izvest ču stvore žena (gajalje matricina  
vuđenje Urnevezuma) iz Tebe na Kitezu gdje ču bice dječje  
apogonice i omogolje (*Kett* 1974-199).

Možda filozofijka vrjet Platonova Gebe odbran je u  
dona trupčika pjezraha Agatona kada je 415. pr. Kr. o  
Lecijama pri put stiču pohodu svojom tetralogom. U  
dječju skupitve u *Demofonju* (411. pr. Kr.) Anaton  
priklanja Euripida u tvaričku kada ga bice na tvarič  
dian *Demofonja* osuđuje na smrt zbog toga što ih rub i  
gub u svojom trupčikim rječju, a Agaton je andro-  
gonosno priklanja rodnom konjantiku matika i brenik  
odjektiv znakova (latranta rukja, lica, oko bela savzna  
vrpa, uljica i gubikone, mat i zvala). Euripidov tati  
Mreplah, koji ču priklanja na kustosografiku invernja upela  
kako bi mogao nastupiti u *Demofonju* i koji ču u tvaričku  
kada ga Euripid nastupio odoboditi, androgonos odjektiv  
"matra u (kustosografiku) pjezraha" ulagana Euripidovih dječja  
brenik blava - ulagom *Helene* (koja običuje *Mreplajev*  
akcija) i *Andromede* (koja običuje *Demofonju* akcija), uplat  
ču Agatona iz perleje *heterosocialne matrice* (*Bulter*  
1990-158) "Dati li dječja? Ali gdje va dječja bi?"

## Androgino zrcalo i sjena

U primarnije androgino tijelo u znaku zrcala kao  
(metamorfioza) metafora (Lachmann 1987-262), jedan  
spol/rod postaje odraz/zrcalo pretno (metafora - prijetnja)  
drugoga spola/roda. *Egej* je o blizancičkom identiteta spoja-  
va/rodiva. Androgino tijelo kao dječja rodn (*gender*)  
dječja. *Prosa* kustosografiku znaku *Ur-Edis* (bice, crvena  
semita - čovjek rađanje od semite, a što je zapravo potvrda  
koja upućuje na crvenu boju aleniziranih lapra  
philosophorum) bice je androgonos, matricina i žena u jedru,  
koji je nov oblik života mogao stvariti parmagenezom. U  
zrcalnom odrazu/počin spolova kao primordijalnom  
blizancičkom paru rječ je o mnenju kao postivnoizvrat-  
nom sadržaju (translacija) u odnosa puzdica - odlik  
(Lachmann 1987-268), o postivnom vuđenju upela dule -  
ovnosu (matricina u žena) i ovnos (žena u matricina)  
Adenav pad odličava se kao pad od proletrna stvaranje  
jedinstva u varjelu svet rodn matika i dječjega  
Hervermena. Temenja suaga rječju primordijalno androgo-  
nosno tijelo je kao njegova rubneta supruga *Sophia*  
(*Reeb* 1997-165). *Helenska* pjezraha koja je bliska *Janaovoj*  
kustosografiku *metamorfioze* u prošlost i budućnost

10 Dječ. *Sunce* Robert Raphael Foto, 1998 (1994) *Željeziti mron*  
*Željeziti mron*, Zagreb: Rijaliti, str. 46



Šteklava Ivo Štekl,  
ok. god. 1885.

prilagodila kako je Bog sagva namjesteno stvoriti dva (jaki-ka) koja različite spolnosti, ali zajedno rđu stvorio je jedno baće i mužima ličen vremenom okrenutosti napred i beridici ličen vremenosti upućen na (mužstvene) svijet. A zatim se Ilijaš Tvorac podomio i tkao je (Adamova) lice ženstvene projekcije i za to (mužstveno) lice izabrao je žensko (ženstko/uznažno) tijelo. Druga ležerjka prodaja, a koja se upuće u stvarne predodžbe o rodopisnoj antiposni, pripovjeda kako je Adam stvorio kao dvospolno tijelo koje je bilo sastavljeno (mužstveno) na leđima. I Bog je razložio dvospolca, "poređujući" time kogačtu metalnu nitu i razapinjala odvojenoje antiposni, a onako polovici pridao je njemu stvarji dia. I ta ženska leća postajao je u Eden.<sup>14</sup> U knjigom znači nita o postanku prvih ljudi kao goopstvenog udružaja Genese, Btu postaje Adamovo rebro, ali interpretirano i (pobojni) zračični predodžbi o androgini antiposni. Iza (leća, niti) leća Adamovo rebro) ugleda da papat Adama figuru kao androgina(a).

U svjetovni Jazgoviti poliseksualnih kategorija (stvarna-ana) psihologija upliva treći element, persona.

nošćijene stvarjika perolone pojedina koja metrom "fiziološki seksualno postojati, ali koja pojedinačnu nitu upliva u trenutku kada sad njim postaju stika dase" (Dasein 1991:349). Stvarnost spolne dale potrije se upući na površinu tijela i dase postaje biti tamošnje tijelo. Impetrom spolne duse persona postaje ona što njega spolno dale jest, na persona upuće se valno u, tamošnje vidjete Univerzuma spolne dale.

Tijelo koje se transseksualno preigruje homoseksualnim tretmanima upuće protiv persona, ali kao transseksualno (transseksualno) tijelo ostaje (na guran upliva) sredu spolna. Opustajika genitalna konvergenja neopustihon folioa (phaloplasty: Kesler 1958:78, 136-8) i neopustihon vagine (vaginoplasty, ibid. 48, 68) omrače potpuna spolna transpozicija. Vidjete Univerzuma spolne dale upuće je na persona. Međutim, brojna transseksualna tijela (spolna transpozicija mužjaka u ženska i ženskog u mužjaka) ne podvignu se opustajikoj genitalnoj konvergenji, nastatajući se na rezultatima homoseksualnih/opustihonih tretmana oblikovanja seksualnih atributa željenoga Spola.<sup>15</sup> Koj je o homoseksualnom upućenju Dvje u Jednom (Sine 1993:259), primjerica - transseksualno tijelo koje ostvaruje transpoziciju od mužjaka prema ženskom, hermaphroditni je prika dva spola (muško protivno spolovlja i žensko gudi) u Tijelu sredu (transseksualno) tijelo trećeg spola) koje je uključilo prema Univerzumu ličtu željenoga (kon- transpoz) Spola. Postoperativno "transseksualno" tijelo djelovlja je odjednu željenom Spolom i samo njemu pripada jer, postizanje u se ličnom anislogijom dok je stikana platinu tijelo, ono (naravno) postajeje svagata ličine - u trenutku kada postaje črna stika, ona više ne sadži identitet ličine i stikana platinu, već identitet črne stike. Postoperativno "transseksualno" tijelo koje je uključilo ličtina spolna metalnoga tijela (transpozicija spolne gure), vide rije transseksualno tijelo već željen Spol.

Transseksualno tijelo koje ostvaruje transpoziciju od mužjaka prema ženskom kao da predstavlja svoja najavu u tibetanskoj legendi o nastanku svijeta koja pripovjeda kako su ljudi bogovi bila u obliku muškarca, a ženskom knade - ljudi na postu čveta i upući čveta stvran "Jednom muškarcu počele smetati genitalije te ih odnese i njegovo tijelo počeo dobivati drugi oblik. Na taj način pretvorio se u ženu, koja će kasnije, dolazeći u doba i drugom muškarcu na ovaj doznati prvi djecu."<sup>16</sup> Tjagajem (semblitkom kastrocijom) mužjkih genitalija nastaje žena i ženskom spolova. Tibetanska legenda u projekciji mogućnosti transseksualnoga rođenja najavuje i mrtvi stvora spolnoga postika a transseksualnom rođenju/plodnoću.

"Bity" - predstava Kypa o dioniji Janaina Kice ostvarena je dramaturgom zna kojim se Kiplingov Moja odredi u diploitičnu mreu, u san o slavenju u slavenju (slavenju žene, san o slavenju-eroticizmu, san o slavenju o slavenju-eroticizmu). Slavenju upućenju, kiplingovim kao uspjetne fikcije upliva Moja u stvarnoma fikcija stvora, jer na pasovna jedino lte artaje jest san. I na smrtivj postojni, gdje dioniji figuris kao stvorenje se uplivenje - napulitima djecu - jer mudića ga otac dvospolni nje uplivenje, mudića ga je napulitima - glavnica Moja (Korijica Morizković) stvarno uplivenje mudića Moja/Taja (Vilim Matula), glavica koji glumi otajajologa namoznoga transmutira u haljina

14 Tvorac "ima-aj" transseksualno tijelo ostaje tijelo koje je podvignuto homoseks-

ualno/operativnim tretmanima, ali se i opustajikoj genitalnoj konvergenji. (Bity, bilješka 1)

15 Fiziološki legende Pravilo Wladu Ušakij, Jazgovitajika mudića, 4a, 1987, str. 14

16 Kiti, Jan. 1994. The Power of Dreams. Dasein/Anthropos: University Press, str. 174

dogaznih boga. Kao da vrijeđa - glumac, to je on - on kao nas-  
cizirani transvestit i polivalentna zmijsa koja može transve-  
stirati kao mušk "zmijsac", ženska zmijsa i  
nasocietirano/pantropogenetska biće u ciklusu ma-  
netičnoga kopiranih periodičnih mještara koda/konstitucije obmana.  
Polivalentna zmijsa glumac-transvestit jeveo larpulantiističke  
pjesme nad pjesmama o selu, stvarno-feminino muški  
noćte, pleše cca-cis, oblika baka (nabolaš, a pu-  
bolicantističkoj evoluciji ostalene kao falični simbol) u  
lelu, pretne majmure jer se mi kao studenti upopitili  
plesnicu kargosa, poljeđuje ih pudrom (kao naribotom).  
A još pudra koji šalim u malikih zaka izmazu odobnost  
u majmura kopirajućih meč heteroseksualne matrice.  
Zmija/zmijsac feminino jede "majmurski" osnovu prebra-  
beni kôd, ali sferenim leleom i popat vrh androginih  
muškaraca, za nabovom - matičnina androginitet juče je  
osudena na smrt, nega sja je to androginitet vidjiva u  
bena, mošim na performativne androginitet u teatru ulice,  
teatra svakodnevnice, i kao je osuđen(a) na nezamagljivanje  
i saizot popat "sefernoga" muškoga transvestita na  
fotografiji *Transvestit na putovima svoj roditeljske* (New York  
1964). *Diane Arbus*, transvestita za kojega nikada nije  
pomislila da je muškarac, muškarca koji se uvijek odjeva u  
ženska odjeća i postotaka kao žena, "Nepovrta ne mogu  
vidjeti u svoj muškarac (...) čeladica sam s ragnu u nosotere  
i svi se se muškaci okretali i gledali je, podavajula je  
svetacima i svaducima. To je bilo razmjereno svoj re mani"  
(Arbus 1996: 302). Sama transvestiti (i) transseksualna tijela  
žive od "prejeternih znakova seksualnosti" (Baudrillard  
1994: 158). Transvestitičko tijelo je performatno tijelo koje  
brile granice između katalizne (zmijsa i "malacni") svakod-  
nevne čineva, tijelo koje se kontingencijalno u teatru svakod-  
nevne uprize obranom drugoga upela/roda, upedajućih  
(transvestitičkim opozicijom) na personi faktorne tijela (trans-  
seksualno-transvestitičko tijelo) i stvarne (nasotne) tijela. Brilici  
spolne/rodne granice tijela, postaje alternativno tijelo  
oblikovane kocijizacijom metaforom upredavanja  
spolova/rodova, i kao takvo razmatra (povremeno) upisano  
prekativne "napodanosti" glumackoga tijela. Nije li ipak  
točna Ketteva zamisao da žvečta žvečta male biti glumi-  
jeno samo kada to arhetipsko feminino gluma muškarac?<sup>13</sup>  
Ili *Goetheovim* figuram paradoksa, "Tako upoznajemo tu  
prirodu bolje jer je je nešto nametno, a njez prenosio i  
nasme je predstava" (Goethe *Čelo Fridman* 1998: 64). Ili-  
stilizacija i stilizacijom muštra žentrevotno onogotoga  
glumaca (bič) koj bih opaz da dane, nasmeo pored estetičkih  
i uklad upitnih androgina, dajzile u kolobu kapišite kako  
bi ošle žentro porakaje (povremeno) kocijizirane impera-  
tor androgine glumavosti? Ali da - figura glumackoga  
spolnoga predstava nasmeo, primjereno je i svjetima. Tim  
vidljivim, vidimim spolovima pridružiti se treći spol nasmeo  
od sba. A digte-digak Mija (dijete je doista androgini kao  
bič sa i andro androgini) upisuje muštra žentrevotno nasmeo  
nagotnoga i hiperpoligamizirana transvestita, koj ga upoznaje u  
drugim kodom muške energije (i) koja je upodjeljena nabo-  
vima ženstvenosti za stizila od ere unapredono-nagotnoga  
(muštra na "gudine majmura") koja žive za stizila čelice,



2. Kija zmijsa i  
zmijsa

jer ne nabovom - ipak muškarca pokreću i vode istove, a  
transvestiti (transvestitizirani) odobri ženstvenim energija  
larpulantiističkih prejavotnih znakova svjetima. A ova toga  
nije shodnije što je zmijsa odobri(a) kao transvestiti, jer  
prizetimo se kako (u naše bogotom heretikom leksiku) ne  
postoji leksem koji bi (povremeno) označavao razliku  
muškoga spolnoga parijaka (zmijsa), jer čemu *Viktorij Belaj*  
upozaje bič u leksem zmijsa napravo (preotni) muštra oblik  
tjebi zmijsa.<sup>14</sup> Kacijsa/zmijsa raz, postva tame odzija bi silema  
kao žentro-ciklotornu upela (agonistično) parijak zmijsa  
jer bryne (nasmeo, ne sm) hrvotne kolobore gendaj  
upozaje kako je sv Zmija zmijsa odzija a ne zmijsa u  
upoznada u pridizirano-feminizirano odzija, zmijsa je figu-  
rao kao estetičko-kulturno (kulturno) agnotizirano nalitrik  
Zadnja je lič pohajzirično dokura transvestite negativno-  
valitativno atributiva povremotnoga (nasmeo, povremotnoga  
spolne aloje), ali ne bi bič, u prvom polivrtanja prava na  
nabola, politizuje odobiti negativni tonem, primjereno,  
odmori od (vladajućih i propisane) heteroseksualne matrice  
(u transvestitizirano opvrtanju tječ je i o odzicama od

14 T. i li u (Bermeyu  
op. S. H.) izmazi za 1950  
u taze da iz svjetaja  
mudricne rznice male  
nake (kolobu odzija: a u  
gudatini je smu u taze  
da nelo (povt) zmijsa nake  
povremotnoga muštra"  
(Glasnik 1954: u pro-  
povremotnoga Ketteva predstave

Zmija u drugoj. Iličak  
Zagreb primjeru 22. mje-  
sa 1961.)

15 Margan Bonich  
upoznaje na nepovremot  
opoznaje nasmeo nasmeo-  
male/nat povremotnoga i  
povremotnoga opoznaje  
nasmeo nasmeo/nat

nasmeotnoga upoznaje  
nasmeo Dig nake opoznaje  
nasmeotnoga u (kolobu  
Margan 1956: U odzija  
vleotnoga spol.  
Zagreb/Kolobu  
Kundli Kolobu  
(Margan/Kolobu, nasmeo-  
nasmeo nasmeotnoga)  
Zagreb Zagreb, 1964, str

154, 156) jede u polje  
kolobu i nasmeotnoga  
nasmeo i povremotnoga  
nasmeotnoga upoznaje  
nasmeotnoga  
16 O nasmeotnoga nasmeo,  
nasmeotnoga i nasmeotnoga  
nasmeo (nasmeo, 1960  
Zmija nasmeo, nasmeotnoga  
nasmeo Kolobu u Povremotnoga

Zagreb Kettev str. 31-33

17 Dig nasmeotnoga  
Kolobu Nasmeotnoga  
Nasmeotnoga u Povremotnoga  
2. 1968... 31. 35.





simbolički skraćeno: trija prvaci hermaphrodita) i stvarnost. Druga trija su trija rodnoga parolaska: hermaphrodita, bavlja prvaca stapače drugu u jedno i stvarnost. Druga trija su trija spolnoga parolaska. Okulacijom Drogovi životu opus akcijom opus drugu ispostavljanja (grevine). Jedninstvo Grevine. Bavlja (lat. sex, sex) označuje stvor stvar što su drugu stvaru u jednu da se otupuje drugu stvar koju predstavlja (jedna) Grevine, simbolizirajući jedno u drugu, drugu u jedninstvo - *filia/lipsa philoconform* (lat. 965). Lat. androgina duxi alchemicna kromografija prikazuje intimitet ljubavom androgini figuri kao simbol odobrovoljenosti trija, alije (intimacy) - dubine (intimacy) mogućnosti (Jung 1944/1972). I grevina androgina (vol) i hermaphrodita (vol) razi: iati, alchemicna osposobe razi da savršeno u ispostavljanju Jedninstva u Drogovosti i Drogovosti u Jedninstvu.

Katalina zamjena Athanas Dorcas (Bogota, Kolumbija), koja je sudjelovala na Ensimski predstavljeni Dorcas (1991.) i predstavila *Six Niger* (1993.) u sestrak tekst upotrebe alterniranju predložiti. Andragovost kao simbola Porogovana Savetništva - još kako je tipizirao u programiranju (metakatalin) klijenici Ensimski na podvratu *Six Niger* - "Porogov" klijenici, a sadržajem simbolizirao i vječnu klatnu. "U natio-  
jajku brisajna (kubovojku-batavanka) sadržajem kao prevo-  
zovajna. Matra, Acheer Dorcas konjugacijom pisma i  
teksta upotrebe se u izpoljavanju heterogenosti između Čovjeka i  
Proroka. Athanas zamiruje gendarmovost alternativnosti pisma  
peru (arhivsko kumovajno) jaja u talijane kao preob-  
zovajna alternativnosti Džela (opas alchajmizam). Zamiruju  
(Gesta) sloboda/otvoru vanstari koje sarajevaju nestali (trans-  
mutacija rola). I dok je u predstavi *Niger* konjugacija  
malih i velikih arhetipskih nastaja prikazana u Jednom  
biću (jedn kao igelo rasklapanje) **Athanas Batropa**  
**Hemendeksa**, u predstavi *Six Niger* nastaje razdvajanje  
Dvojstva (ispodnjih u Acheer) ali u Dvojstvosti malih  
arhetipskih nastaja. Ito je Athanas Batropa Hemendeksa  
autointerpretirao stajanjem Porogovana Džela: "U jednom  
tematiku postavio sam da *Six Niger* moram raditi sa berze  
Peva je vjezga doka tako i raspisivanja. Međutim, kako sam  
se karizije bacio mognu nista, konfuzivnosti energija,  
vidio sam kako je tako nastajala nista konfuzivnosti mora  
završiti među dvojcom malikama."<sup>12</sup> I nastaje *sol expo* -  
nagrade (Rad kao Crn) na strigolima, materija koja još nije  
na putu Dvojstva. To kao što je **Claude Levi-Strauss** izja-  
sio u clarebro-strukturalizmu analizama mita: "U Jednoj  
u Sjevernoj Americi brojili su jedan starijeg mase i mase  
jednom mase. (...) Osnajdui razvijaju maseu mjeđu koje  
misi noćno mase."<sup>13</sup>

Vratimo se **svidjelu Hermafrodita (Metamorphose - D. Geyre)** knjege **Robert Graess** (1908-1983), opjane kao mladica iz benediktinacima (horvatsko-njemačka podjela hermefrodita) koja iz nadejale heterogeno transmutacije: tj. dapan kosos, i gatan brde natih (grancu) mada: (hermafrodita) tijela spolnoga paradisa i (medicnoga) tijela spolnoga paradisa interpretacijom prema koj: Hermafrodita figura kao endogeno i bndita lea koja maeje kao rlapoma zasao i dola prijela matrijaha u patrijaha: "Hermafrodita je ova knj, knjižica matrijaha koj ne umjeje gati" **Jacquinne Klapot** (1987/95) istovrsno: da hermefrodita, net. (dolan) simbol

na grčko-makrolozijskoj jezici (foliar u maternici), kao  
nostalgijom troni u sigurnom raju. Hermafrodit, koji je  
rođen spolnim konfuzijom opozitarnih Hermesa, vođen  
dusa (patrioprop) u podzemni svet, i Afrodite, vođen  
dusa u ljubavi i lepoti, translatore spomen na roditeljske  
karakteristike svojim grčko-makrolozijskim učenjima. A. B.

**Makao** Hermahodita iznenađuje ribarstvom Jemima i koje la odgovorno alternativnim temama godišnjice Sandra M. Gilbert i Susan Gubar: Zanimljivo je što Robert Graves ne navodi drugu sekvencu Ovidijeva mita o sinu Selmaida i koje la uzmima kao mitičko gaussefivno izvor izgradnje mita o hermahoditizmu tjelo (naukna) konjuncija sa Selmaidom (tjelo), već se nastavlja na prvoj sekvenci mita koja hermahoditizam tumači odnoshom kao ginskoj seksualnoj pripisanoj (Ovidije mitologija zapadne kulture na Hermahoditovu kao bali ovdje i Otac i Majka). Istaknuto sa Selmaidina gorkoga izrova Hermahodit potpuno dvak. Pripada na Stvarnost druge sekvence Ovidijeva hermahodit na mita (konjuncija s sinom Selmaidom), što utvrdi da se pripada izrova Hermahodit znan kao polukonzult, kao tipolo- rodnoga penakola. I tada razlikovanja upućuje namotiv pripisano prema kroy de zvaki razlikuje kroy kroy u Selmaidom izrova konjuncijom u polukonzult. Teme druge sekvence Ovidijeva mita djeluje transpozicijom u Stvarnost (utvrdi mita na Stvarnost) krađomje u mitih dubio ratničkih naloga. Jer (hermahoditizmu) tjelo polukonzult je prototip tjela, tjelo koje poput mita Selmaida i koje nije bila tjela u izrova, koje nije znala odspajati kroy i koje je nije dijelila na s kroy utvrdio, iako je rođan izrova izrova kao nima - potvrdi djelo ovjedi. "Bez otaci" za bar- bar. Ah, da i - zarymje je dok mita odivanje kon- kroya hermahoditizmu tjela upućuje na heteronormativna izrova ginskoj (Robert Graves), po čemu likovi mita projekcije Afrodite mita oblike kao gausu Hermahodita (tipisno mita Afrodite kao bradate božice), naloga konjuncija zapadne političkoj (vlasti- jednog) tjela brodi pripisati upućuje kao znanje mita u djeli da se nabavi čad (politički) čim. Zapadni politički (bez upjedi i mitih brodi) upućuje na se (banan u nečemu) u znanosti prema bradi i koje prema znanosti- kroya zbyepca slov kao izrova naloga mudrosti. S druge strane upućuje izrova (Jadra mita izrova Europa) naloga se, naravno, upućuje (izrova) na si- dno-mudrosti brade bar izrova izrova koje la izrova- mita rbyhove "znanje naloga bradate kroya". Brade i ne- brade po "znanje - napredak" ali Jer izrova znanosti, kake navodi **Voljeh Tamasovij**, Selmaidom gausu izrova dok Halkarna, daznagaj Bođrama, nije više pripisati- izrova nije se utvrdila kameta specijalizirani jedinstvo turko- vobu.

Pred izobitkima androgama tijelom kao znak.  
Pravoslavni Srbi čine otprilike polovinu "transvestitima", pa razliku od početnih koraka transvestitima i transvestitima, ova su dva tipa heteroseksualnog biološkog razvoja. U opoziciji s budućim seksualnim razvojem, a pada koji u brzoj grupi opće i podne razliku između pravoslavnih i muslimanskih i nepravoslavnih grupa (Polić 1996-2000), pa čine i simularni polni transvestiti transvestiti i transvestiti, pa čine transvestiti i transvestiti u

24 Огп. манговр. а.  
Алваром, Бастропом  
Бернардесом а. (Файл)  
2 34-41 1984. Иммунограмм

se gospodaru Alvara  
Bastropu, Hernandezu i  
je kockiranjem impera-  
trinu uveličava, raz-

demografi, lingkungan, pertanian, pendidikan, kesehatan, dan hukum. Sebagai mahasiswa, saya telah dan akan melakukan wawancara, survei,

da je trachea ventralnije od  
supracardij (Tracheostoma)  
natkoliko u formi pitanga  
suznala sam sama.

mušteriji: nerazdvojenosti i pedifikacijsnosti politika koja je anizija, pedifikacija, odbrana najprirodnije ideologije (Baudrillard 1994/1997), alijenirajuće naprave androgino-homofobnosti metafora (Platonov androgini i Ovidijev homofobnost kupa) otkrivanja kao otkrivanja jedinstva. Jedinstva u polarnosti Transseksualizir (u transseksualizir) hiper-isk (izjednač) je Baudrillardov stih od političkih transvestita) u usporedu s tabuiziranim falocentrizmom i falocentrizmom bombama nije opasan (svojim). Priglasimo se pedifikaci Babil i Bomba Strojila identičke figurativne skulpture Lupa moćnog spora za Burekani 1991. godine, a koji je nastupio i na Antropologu (21. lipnja - 14. srpnja 1991.) u Gajuku u vremenu kada će uskoro početi padati prve (nadalje ne ruku) bombe.

I čak je rodna/spolna transmutacija na početku vremena bila i seksualna, a Poveljom heteroseksualnog matruzi uputana je kao dječjaci uticaj (pemeljaci) Spolnosti. Iz muške strasti otisnuta je u patologiju svakodnevnice. Konstruirana kao mitika - dekonstruirana kao patološka.<sup>20</sup> Eako se približavamo kraju stoljeća i transgredi tisotjeđa, mačja se mitika obrasci pogotovu transrodnosti kao stopnja pojocjivacije konstruktivizma.<sup>21</sup> Jer puma anarhizam. Hjelama - stopja je ovo. To joj nije otvoreno a ne ono što je nemoguće otvoreno. "Ne vjenčanje u čistu pediju na spolove. Kada sam se prvi puta posuham konceptom alijenirajućeg androgina (hermafrodita) i konceptom rješenja koja i jedinstvu suprotnost, posuham sam paralelu i umjetnički stavovi prema životu. Umjetnik je talas kupa. Spajanje u seks i mušku i žensku energiju, suprotne energije u Jedinstvu, a stoga je Stvarnost u samom seksu. Zapravo različitih energija stvara umjetničko djelo" (Alvaro Restrepo Hernandez).<sup>22</sup> Ili kako je u filmu Orlando (Cannes 1993.) Sally Potter, na početku Orlando (Tilda Swinton) prikazan kao čitao ženskih ugleda a za župa, nakon razdjelja od (vampirizirano-homofobni) četiri stolice godina, kao Ona s androgim ugledom ispod istoga (na kraju filma imaginarno-otajavolje) stabla. Ili kao što gleda nad androgim Orlando homoseksualni andro Jimmy Smeville: "Ni žena, ni muškarac. Spojiti smo, ni smo jed ni s žudite ličim."

Any body can perform any gender  
(Usp. film On Becoming (1993.) Tessa Russo)

## NAVEDENA LITERATURA

- Arbas, Dano. 1990. "Dance Arbus". *Quorum* 1:282-304.  
Bajraktarević, Miro. 1965-1966. "Problem tjebeja (vrdina) za Balkanskom polarnosti". *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* 20:29-273-296.  
Baudrillard, Jean. 1994. "Transseksualizir". (Iz *Transparencije zla*, 1970.) *Glasnik* 5/6 (1/2):149-152.  
Bata, Tere. 1993. "Aspects of Androgyny". U *Carved Flesh/Cut Sehen: Gendered Symbols and Social Practices*, Edited by Virginia French-Dao, Ingrid Radin and Tere Bata. Oxford/Providence/Berg, str. 257-277.  
Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York-London:Routledge (poglavlje: "Subjects of Sex/Gender/Desire", "Subversive Identity Acts").  
Čale Feldman, Leda. 1998. "Psihologija spola/rade u knažici: teorija i praksa". *Teorija i praksa*, 1:57-71.  
Bevern, George. 1960 (1988). *Bašo - mitika volje*. Zagreb:August Cesarec.

Dazard, Gilbert. 1991 (1984). *Antropološki strukturalni empirizam: Uvod u opću antropologiju*. Zagreb:August Cesarec.

Glade, Maria. 1986-1987. "Androgen i mitologija porijekla". *Glasnik* - str. 119-120.

Feldt, Rita. 1998. "Kraj stoljeća, kraj spola: transseksualizir, postmodernizam i smrt porijekla". *Quorum* 3:197-212.

Ferns, Lesley. 1990. "Introduction: Current Gaps". U *Creating the Stage: Continuities and Crisis: Creating*. Edited by Lesley Ferns. London and New York: Routledge, str. 5-19.

Gilbert, Sandra M. - Susan Gubar. 1984 (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press (poglavlje: "The Queen's Looking Glass, Female Creativity, Male Images of Women, and the Metaphor of Literary Paternity").

Games, Robert. 1966 (1965). *Grlo mrtov*. Beograd: Molt.

Germas, René. 1966 (1963). "Woman Becomes Man in the Balkans". U *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dichotomies in Culture and History*. Edited by Gilbert Herdt. New York:Oxford Books, str. 241-281.

Gušić, Marijana. 1998. "Otajanje - tjebeja - vidim kao društvena pojava". *Proč. Anzures Jolijona Jugoslavije (Zetjura)*, str. 55-64.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

Gušić, Marijana. 1976. "Pravni polajaj otajanje-vrdinele u stasajskom društvu regije Danube". U *Ostaje paricnog zakonodavstva i otajanje prave a paricnog otajanje*.

# Je li heteroseksualnost izgubljen slučaj?

Krenemo li od **Lacanove** često zlouporabljene postavke - *il n'y a pas de rapport sexuel* - a koja govori o posredovanosti u odnosima, te heteroseksualnosti dodjeljuje normativnost a ne prirodnost, promislimo li o svom ili tuđem partneru, pregledamo li ljubavničku heteroseksualnu literaturu, pa se prisjetimo **Albeejeva** komada *Tko se boji Virginije Woolf?*, *Ane Karenjine*, *Nore*, *Hamletove* sarkastične okruznosti prema Ofeliji, teško se možemo oduprijeti iskazu da je sretna ljubavna priповjest ona u kojoj posreduje smrt. U kojoj objekt želje postaje nedostupnim, označiteljem nemogućnosti. *Shall I believe/That unsubstantial Death is amorous...*

Ovdje odabrani tekstovi koji s psihoanalitičkog stajališta

iščitavaju literarne ljubavi, muško-ženske odnose često obilježene Lacanovim *jouissance*, tekst **Julie Kristeve** o *Romeu i Juliji* iz knjige *Histoires d'amour*, **Sarah Kofman** koja temi *Judite* pristupa frejdovski promišljajući tabu nevinnosti, kao i tumačenje **Slavoja Žižeka** slavnog Lacanovog iskaza - *la femme n'existe pas* - na primjeru **Otta Weininger**a, iako su već *bajati*, uspjeli su izbjeći recepciju na hrvatskoj sceni. No, to ne znači da su u vremenskom odmaku od svog nastanka izgubili značenje, vrijednost ili mogućnost poticanja promišljanja budućnosti ljubavnih odnosa i dvostrukog morala.

Tekstove **Jacquese Lacana**, **Slavoja Žižeka**, **Sarah Kofman** i **Julie Kristeve** odabrala je **Lajana Filipović**



Jacques Lacan



užitku<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Francuska riječ *plaisance*, koja figuriše u naslovu Lacanovog teksta ovanizualnog ulazak u podu. ando elipse me i komotara rekvalitnog ulazka (negativni), dok u pishotizmu u Lacanov silni u apotriku prvom izvornog naselne matrice. Jednako čije se upada simbolizira u fiktivni op prvi.

1  
Što je užitek? On se ostaje svodi samo na nega-  
tivnu instancu. Užitek je ono što našem ne služi

Ovdje cijam na razvoju koju implicira pejo: pe-  
va-se užitek. Pravo nije raditi. Neka ne posija-  
va neku osobu na uživanje, osim Nadi-ja. Nad-ja  
je imperativ užitka - *Užitaj!*

Upravo se na način takva prekreta koju ispituje  
analitički diskurs. Na tom putu, u tom vremenu  
sukob ras koje sam puzao da prođe, pokušao  
sam pokazati da sam analiza ne bi dopustila da  
se zadržimo na onome odošle sam kretnja, nar-  
avno, s pešovanjem, to jest na Aristotelovoj etici  
Tijekom putovanja došlo je do pomaka: pomaka koji  
nije napredak, već oblik koji je, od  
Aristotelova razmatranja boja došla da  
Berthamova utilitarizma, odnosno da teorije fil-  
zofa, pokazujući od jenka vrijednost upotrebe, ili  
namis alata. Upravo sam odošle ponovno krenuo  
u ispitivanje onog što je u tome od boja, od  
vrtovnog dobra kao objekta kontemplacije,  
odakle se nekad vjerovalo da je moguće ispitati  
osobu

Ostavljam vas, dakle, na ovom krevetu, vašim  
inspiracijama. Izlazim, i još jednom, pisat ću na  
vratima tako da pri izlasku možda  
uhvatiti snove koje ćete na tom krevetu pratiti  
Napisat ću slijedeću rečenicu - *Užitak Drugoga*,  
Drugoga s velikim D, tijela Drugoga koje na sim-  
bolizira, nije znak ljubavi

2  
Pišem to, a nakon toga ne pišem gotovo, ni  
osobe, ni i le tako.  
Ljubav, naravno, daje osak i uvijek je recipročna  
Na to sam se odvažio odavno, polaganu, govoreći  
da su osjećaji uvijek recipročni. Ili je to zato da  
ni to ponovno padne na pamet - *A onda, a onda,*  
*a ljubav: a ljubav: je li ona uvijek recipročna?*  
*Me da, me da!* Ta čak smo i zbog toga izrekli  
nevjerojato - da bismo preuzeli da je ljubavka  
Jednaka ljubavi za Drugim, a da ona ljubav, ako  
kako i taj postoji neki strast koju može biti  
ignoriranje ljubavi, reću mnogo ne nalazila čitav  
svog doseg. Kad to pogledamo izbliza vidimo  
pustolovnja

Uživanje - uživanje u tijelu Drugoga - ostaje  
pitajnje jer odgovor koje ono može stvoriti nije  
neprohodan. Pa čak i više od toga. To nije ni  
dovoljno pitajnje *zato što ljubav zahtijeva ljubav*.  
Ona je ne provlači zahtijevati. Zahtijeva je - *još*  
*Juži*, to je vlastito me tog nedostataka odošle u  
Drugom kreće zahtijev za ljubavlju  
Odošle, onda, kreće ono što je sposobno, na  
način koji nije neprohodan i nije dovoljan, odgovor  
osobe uživanjem u tijelu Drugoga?

To nije ljubav. To je ono što sam se prošle  
godine, na određeni način inspiriran kapelom  
sveto Ana koja me je jako iznervirala, prepustio  
nazvati ljubavlju?

Ostavljam vas,  
dakle, na ovom  
krevetu, vašim  
inspiracijama.  
Izlazim, i još  
jednom, pisat ću na  
vratima tako da pri  
izlasku možda  
možete uhvatiti  
snove koje ćete na  
tom krevetu pratiti.  
Napisat ću slijedeću  
rečenicu - *Užitak*  
*Drugoga*, *Drugoga s*  
*velikim D*, *tijela*  
*Drugoga* *koje ga*  
*simbolizira*, *nije*  
*znak ljubavi*

2 *Autne svjete u originalu nazivati*  
*stati oblik napredaka* riječi ljubav -  
samo op. prev.

Ijubah<sup>3</sup> je upravo ono što se pojavljuje u neobičnim znakovima na tjele. To su seksualna oznaka koje dolaze iz onostranog, u tog mjestu za koje smo vjerovali da ga pod mikroskopom srećemo likovi u obliku gamete - on što ču vam ukazati da ne možemo reći da je to život jer to bilo tako novi i sveti, sveti tjele, njegovo pojavljivanje. U tjele dolazi upravo odatle. Znači da je krivo reći da postoj razdvajanje same i gamete jer tjele nosi tragove da bi ostalo na gametu. Postoje tragovi na Ijubavi<sup>4</sup>

Dobro, to su samo tragovi. Bitak tjele je, naravno, seksualan, ali to je, kako se one kaže, sekundarno. I kao što iskustvo pokazuje, utitak tjele kao simbola Drugoga ne osi u tragovima

Upravo ta se odvajanja na najprije razmatranje stvari

O čemu na fakto radi u Ijubavi? Ijubav, je li - kao što je promišao polihomolog s tim nejerotičnijim smjelošću što čitavo njeno iskustvo ide u suprotnom smjeru i pokazuje suprotno - Ijubav, je li moguće napraviti je? Je li Ijubav udruga prema Jednom?

Volj se dugo govori samo o tome, o Jednom. *Amor nullo ad Jedno*, taj sam izraz spomenuo kao podršku moći iluzije prošle godine, naravno ne zato da bih se priključio tog skromnog zbiru, jer nas Iudija vodi samo prema njemu nadomak gdje se pokazuje da Jedno ovdje samo o esencijalnosti. Ali sam u početku pročitao Freuda, to je stoga što sam pokušao pokazati razlijevanje koja postoji od tog Jednog prema nama čemu je stalo do bića i, iz bića, do utiliteta

Među vam ispeklati kratku priču, ona o papiri zaljubljenog u Picasso. Po čemu se to vidjelo? Po tome kako mi je grickala ovratnik kološe i predložila takos. Naime, ta je papira bila zaljubljena u ono što je svagatno čovjeku, to jest u njegovu odojcu. Bila je poput Descartesa kojemu su ljudi bili odjela u... pro-estetič<sup>5</sup> Odjela običnogu nemoguć<sup>6</sup> kad ih napustimo. Ali to je samo mi, miš koji se približava kretnosti od malooko. Uživlje u tjele kad više nema odojce ostavlja nedirnutu planje o čemu što čini Jedno, odnosedu planje identifikacije. Papira se identifikovala s odjevenim Picassom.

Isto vrijedi i za sve što se tiče Ijubavi. Odjela Ijubavi svećenika jer su oni samo tako svećenici. Drugim riječima, što postoji pod odjevom i što nazivamo tjeleom možda je samo ovaj osinak koji pa izveni odjela.

Ono što održava silku je ostatak. Analiza pokazuje da je Ijubav u svojoj biti narcisoidna, i pokazuje da je supstanca objektivno percipirane - iskustvo - upravo ono što je, u budžet, ostatak. Odnosedu njedin utroak, i podržava je svojom nezadovoljstvom, pa čak i svojom nemogućnošću

Ijubav je, kako reagira, osmačna? jer on zna da je samo Iudija da bude Jedno ono što ona vodi do nemogućnosti uspostavljanja Ijubavi međusobnih odnosu. Čiji međusobni odnos? - drugu spolova

I Sigurno da ono što se pojavljuje na tjeleima u tim nagmatnim oblikama kuliva su seksualna obilježja - koja su same sekundarna - čini tebe spasi. Nema vanje. Ali biće predstavlja ravnice u tjele kao takvom, odnosno kao nezakusnom, buduću da je ono što rezono seksualnim utikom označeno, dominirano nemogućnošću da se to jedino Jedno koje nas zanima, Jedno spolnog odnosa kao takvo ne uspostavi nagje u izrečivom.

Upravo to pokazuje analitički diskurs, po tome što, za jedno od trih kao seksualni bića, za muškarca, utičio što je opskrbljen organom koji zovemo falusom - rekao sam koji zovemo - tjelesno spolovilo, žensko spolovilo - rekao sam žensko, dak zapravo ženo ne postoji, žena nije postojna, žensko spolovilo ne govori još ništa, osim ako to nje posredstvom tjelesnog udruva

Analitički diskurs pokazuje - dopušta mi da to kažem u ovom obliku - da je falus prigovor svojiti koje ima jedno od dvaju spolnih bića pri osnati koja mora dati drugu

I tako mi ne govore o ženskom sekundarnim spolnim obilježjima jer, do nereg porekla, u nje su primarna upravo obilježja majke. Nijta razlika ženo kao spolno biće, ako se baš njeno spolovilo

Da se sve okreće oko falusnog utitka svjetlosti i analitičko iskustvo, a svjetlosti po tome što se žena doživljava u jednoj poziciji na koju sam ja ukazao kao na ne-postojna na svjetu falusnog utitka

Nem još malo dalje - falusi utitak prepreka je preko koje muškarac ne uspijeva, rekao bih, ulazi u tjele žene, jer ja upravo oco u čemu on udru utitak organa.

Upravo je zato Iudija takvo kulivo sam naravo malo prije s *Uživaj*<sup>7</sup> koristi konstrukciju, što je znak kojim se čini primanje da se utitak Drugoga, utitak u tjele Drugoga počne samo nesvjesno. Reći ću koji - onaj, na više ili manje, kojega podržava Znamenov paradoks

Ahlij i koragača, to je shema utitka jedne strano spolnog bića. Kad je Ahlij napravn korak, odapao stihlje pored Ruzmde, ta i takva koragača malo je uznapredovala jer ona nije još puna, nije sva njegova. Nisio utaje. A potrebno je da Ahlij napravi drugi korak, i tako dalje. Tako smo čak i u naše vrijeme, ali samo u osle, ugledj deklarati broj, vrijeme, ili bolje rečeno, stvarno. Jer ono što Ženou nje volio jest da se

... zapravo žena ne postoji, žena nije potpuna, žensko spolovilo ne govori još ništa, osim ako to nije posredstvom tjelesnog uživanja...

3 Ito kao i pod 1, op. prev

4 Ito kao i pod 1, op. prev

5 La promenade - fr. letica, op. prev

6 La sexualité - fr. seksualni, seksualna, seksualna koja vira i vjeroja bića, op. prev

7 Frajeje uspostavljanje na francuskom znači nekakvo - ali i nepostojanje, op. prev



kerupala nije zaštitavala od fatalnosti koja se razvila tada. Ahileja - i riječni je karak i sve majali i ra on nikad neće stići do kraja. Upravo se odatle definira hito koji broj ako je realan. Broj ima granicu i u toj je mjeri beskonačan. Ahilej, to je savršeno jasno, može samo prestat kerupala, ne može joj se pridružiti. Pridružuje joj se samo u beskonačnosti.

Eto karikatura što se tako ulika kao spolnog ulitka. S jedne je strane ulitak označen tom rupom koja mu ne ostavlja drug put osim fatalnog ulitka. S druge strane, može li se doći do nečega što bi nam reklo kako bi se osvarilo ono što je sve do sada bilo samo nedostatak, razapljeneš u ulitku?

To je ono, čudan stvar, što može predložiti samo vrlo neobične opake. Čudan je riječ koja se može sastaviti - *an-anthos*<sup>8</sup>, to je nešto na što nas upućovana alternativa da se budemo tako glupi kao pagiba od malo prije. Ipak, pogledajmo otvora na što nas upućuje ideja da u ulitku tijela spolni ulitak ima tu privilegiju da bude specifičan bezvratnošću.

U tom prostoru ulitka ureti nešto ograničeno, zatvoreno predstavlja prostor, a govoreći o tome topologija. U spisu bje ćete najzanimljivije vidjeti na početku mog predgovodnjeg govora, vjerujem da pokazujem striktno jednostavnu topologiju i strukturu. Ako se vodimo prema tome, ono što konstatiramo razlikuje od onoga o čemu govorimo kao o ulitku, to jest o onome što nareduje pravo, jest geometrija. Geometrija je heterogenost mjesta, odnosno postoji mjesto Drugoga. Od tog mjes-

ta Drugoga, spola kao Drugog, kao neposrednog Drugog, što nam činvoljano da se odvalimo u najnoviji razvoj topologije?

Ovdje ću otići dalje s pojmom kompaktnosti. Ništa nije kompaktnije od nedostataka, ako je doista jasno da, jer je sječiste svega onoga što je u njemu zatvoreno dozvoljeno kao postojanje na beskonačnom broju primjera, rezultat je toga da sječiste upućira taj beskonačan broj. To je sama definicija kompaktnosti.

To sječiste o kojem govorim ono je na koje sam se malo prije odrekao govoreći da je to ono što prekriva, što je prepreka pretpostavljenom spolnom odnosu.

Sama pretpostavljenom, s obzirom na to da govorim da se analitički diskurs podržava samo govorom kojeg nema, da je nemoguće postaviti seksualne odnose. Upravo je u tome važan izbočeni dio analitičkog diskursa i on upravo time određuje ono što je u njemu stvarno od svogam svih drugih diskursa.

To je izmisljena točka koja prekriva nemogućnost seksualnog odnosa kao takvog. Ulitak kao spolni ulitak je fatalni, to jest on se ne odnosi prema Drugom kao takvom.

Nastavimo ovdje priču o hipotezi kompaktnosti.

Formala nam je dva topologijama koju sam oksalificirao kao najrecentniju, koja poliruje od jerika koj je stvorena na ispitivanja broja, koje vodi uspostavljanju mjesta koje nije ono

8 *Piranga* - to čudan govoreći se jednako upućuje kao i *šve* (fr: hito ang: fr: antel, op: pre)

homogenog prostora. Uzmimo isti ograničen, zatvoren, pretpostavljeno uspostavljen prostor - ekvivalent svega na što sam se upravo odvažio sa sjećanjem koje se pruža do beskonačnosti. Ako pretpostavimo da je pokriven otvorenim cjelinama, to jest da isključuje njihovu granicu, graničnu je ono što se definiše kao nešto veće od jedne točke, manje od neke druge, ali niti u jednom slučaju jednako ni polaznoj, ni dolaznoj točki, da bismo to bez zanižitih - otkriva se da je jednako reći kako se svatkoipostoji tih otvorenih prostora uvijek među nekima pod prekrivačkom otvorenih prostora koji čine svršenost, odnosno da nastavek elementarni čine dovršeni nastavek. Možeta primijetiti da sam rekao da su brojivi. A ipak, to je to što pojma dovršeni implicira. Na

I baš je to bašno, fascinantno, ovo je prička da se to kaže - taj zahtjev jednog, kao što smo je već Parmenid mogao čudnovato svesti da to predviđamo, izlazi ugrovo iz drugog. Tamo gdje je bilo, tamo je zahtjev beskonačnosti

Vraća da se na to što je ovdje od drugoga. Ali od ovog časa, da biste stvorili sliku, ilustrirali da vam je

Pričano nam je poznato kako su se anabazari zabavljali ako Doo Juana od kojeg su napravili sve, uključujući i homoseksualnu. Što je bio verbanar. Ali imanje ga baš na onu sliku koje sam vam upravo ocrtao, na taj prostor seksualnog užlika prekriven otvorenim cjelinama koje čine svršenost i koje naposljetku bježno. Ne vidite li da je: bi u ženskom smu u Don Juane u tome da ih on posjeduje jednu po jednu?

Eto što je drugi spol, analitički spol, ženarna. U tome je slika Doo Juana kapitalna. Od časa otkad postoji knum mogla bi se napisati lista žena i izbrojati ih. Ako ih ima *milie e tre* dobro je da ih se može ureti jedna po jedna, to je glavno. A to je svojim dragi stvar od jednog iz opće furije. Da žena nije svopotpuna, da u njezinom tijelu ona nije svopotpuna kao seksualno biće, niti se od svega ovaga ne bi odričalo

4  
Činjenice o kojima vam govorim činjenice su diskursa, diskursa iz kojeg u analizi podizamo na izlaz, u ime čega? - naposljetku ostalih diskursa

Kroz analitički se diskurs subjekti pokazuju u svojoj razupletenosti, odnosno u onome što urekuje njegovu budnju. Da toga nema ne bali mogao prepoznati situaciju u topologijom koja, međutim, ne počiva na istom području, na istom diskursu, već na drugom, koliko diskurs, i kao koliko parijeta. Čini činjenicu da je on jedina grana diskursa. Da ta topologija konvergira s našim iskustvom od ovog da nam omogućava upornu artikulaciju, nije li to nešto što bi moglo opravdati ono što se, u onome na što se odvažujem, podržava da nikad ne pribjegne niti jednoj supstanci, da se nikad ne referira niti na jednu biće, i da bude u raspletu a bilo filme što se najapliježe kao filozofije?

Sve ono što se od bića artikuliralo pretpostavlja da možemo izbeći predikat i reći *dozrak je*, a da, naprimjer, ne kažemo *što*. Ono što je u tome od biće usko je povezano s tim dijelom predikata. Otuda slika u tome ne može biti rofero, sam ako nije zaslika bez izlaza, demonstracijama logike nemogućnosti, gdje niti jedan predikat nije dovoljan. Ono što je od bića, bića koje bi se postavljalo kao apsolutno, uvijek je samo struktura, tom, prelati formale spolne bice dok je spolno biće zainteresirano za užitek.

21. studenog 1972.

*S. francuskoga preno Sedas Bakelil*



Acquies / Epitaph.  
André Masson

izaje kragova, brojimo ih, jedan po jedan. Ali prije no što do toga dođemo moramo pronaći niti, i moramo satačiti vrijeme prije no što pretpostavimo da se taj niti može naći

Što zapravo implicira svršenost otvorenih prostora, koju možemo otkriti, a kao su sposobna prekriti ograničen, tom prigodom zatvoren prostor seksualnog užlika? Da se prostori u kojima smo govorili mogu sveti jedan po jedan - a kako se radi u drugoj strani, stavimo to u ženski rod - jedna po jedna

Uprava se to događa u prostoru seksualnog užlika - koji se zbog te činjenice petruhuje kao konceptan. Spolno biće ti ne-potpuna žena ne prolazi kroz tijelo, već kroz ono što je rezultat logičkog zahtjeva u govoru. Naime, logika, koherentnija upitna u činjenicu da postoji jezik i da je on uran tijela koja su opne uodržana, ukoliko drugo koje se stjeleđuje, ako možemo tako reći, kao spolne biće zahtjeva to jedno po jedno



# Otto Weininger, ili, "Žena ne postoji"

Slavoj Žižek



U Glasniku u njegovima odnosi se na stranicu koju naziv Žižek zove "nesvjesto nepostojanja", najboljeg prijevoda *Sex and Character: Authorial translation from the sixth German edition*, London: William Heinemann/New York: G. P. Putnam's Sons.

U najboljem prijevodu, u međunarodni književni uobičaj, pridobio sam se jednakim dostojanstvom Weiningeru, *Sex and Character* u prijevodu Otto Lindorgera i redaktora Wilhelma Tschakowskija (Heidelberg: Klett, Kuglerverlag, Leipzig 1944) u kojem ta rečenica glasi: "Opisani su nam se, smatraju da se može smatrati za najboljeg po filozofu da se bavi tim pitanjem (nalogom) da se opisi timu postavljaju..." (str. 211). U skladu s ovom stranicom u njegovima rečenica na to odnosi

"Nadajmo se da čitatelji neće smatrati nedostojnim filozofa i opod njegova nivoa da se parafraziraju pitanjem kultura (*Sex and Character*, 237)"<sup>1</sup>. Iz ličeva može biti tumač kao meta-čitava Weiningerova epizoda on je spolna rariteta i seksualni odnos uobičaj do srednjeg i rane filozofije. Čitava je bila samostojna u dvadesetčetvrtog, svega nekoliko mjeseci nakon što je objavljena njegova velika knjiga *Sex i karakter: Želje*. Prvo što nas pogađa u Weiningeru potpuno je ostentativnost njegova pitanja - nemamo tu posla s "objektivnom" teorijom, piše je u potpunosti, bez ostataka znakapjen svojom temom. Nije slučajno da je u prvom desetljeću našeg stoljeća *Sex i karakter* bio na vrhu top liste lektire zbuđenih adolescenta: ta knjiga pružala je odgovore na sva pitanja koja su mučila njihove uzbudljive unutrašnje živote. Iako je smatrano da se odgovore kao kombinaciju savremenih anti-feminističkih i antisemitskih predrudica, s povremenim dodatkom nekih prilično priličnih filozofskih općih izvora. Ali ono što se u takvom odobravanju gubi efekti je prepoznavanje koji filozof Weiningeru kaziva, kao da je on "javno izrekao" sve ono što "službeni" diskurs prebacio pretpostavlja, a ne usadije se to javno izreći. Ukratko, Weininger je na svojoj dana izrekao "seksualistički" feminizam: osnovu dominantne ideologije.

*Žena je kašnjenje i u potpunosti seksualna.*

Za Weiningeru, spolna rariteta utemeljena je u samoj ontološkoj suprotnosti subjekta i objekta, aktivnog duha i pasivne materije. Žena je pasivni objekti prijevoda za utjecaj, što znači da je ona u potpunosti u vlasti seksualnosti. "Ali svaka žena bez razlike, polno je jedina i skoro seksualna i polno se ta seksualnost rasprostire po cijeloj tjele, te je sama, filozof rečeno, na nekim mjestima gušće nego na drugim, osim se bezizvorno objavljuje neprestano i po cijeloj tjele, sveč i smisla, ona od čega bilo. Ono što se obično naziva, smatramo samo je specijalan slučaj za rasprisan seksualnosti." - Stoga je odavno jedna odnosa, jer uvijek mora da se poteli sa beskraja mnogo



samo u ženu, bezlično pretpostavlja, zanemaruje erigiraju ličnost. Ovo je pokušaj, dakle, strahom stvoriti pravi ženi. U njemu se nalazi koran egzistencijalne slike ljubavi kao i ljubosnove, koja ženu jedino još poznatima kao neznanostima vopaju, ne obazirući se više na njezinu na njen duševni život. "Ljubav je abstrakcija (ibid. 326-327)" Ove, dakle, Weininger glasno kriči skrivenu istinu idealizirane figura Gauspe u dvorci ljubavi.<sup>3</sup>

Ključna je zagonetka ljubavi dakle, ženska muškarac čini ženu kao seksualna objekt u kojem on (pogrešno) vidi stvaranje "svoje duhovna bit". Zbog onog projekta svoje apstinije na same bježe odgovoru za njegov Pad, jer - kao što smo to već vidjeli - muškarac je neposredno iznad svoje duhovno-afektivne biti i seksualne budnje koja u njemu izlazi stoji žensko poriv na seksualni odnos? Jedini je način da razmišljamo tu tajnu privlačiti da se odnos muškarca prema ženi kao objektu erotike ljubavi i njegov odnos prema ženi kao objektu seksualne budnje, "performative". Stroga govoreći, žena nije uzrok muškarcu Padu, sam muškarac Pad u seksualnost ona je što stvara ženu, pridajući joj egzistenciju "Zak muškarčevim potraživanjem njegove vlastite pojavi i porivom apstinencije, njegove odricanja od svog života i preklapanjem odnosa, žena stoji egzistencijalno... Kad je muškarac pozna seksualnu, stvorio je ženu. Što žena postoji ne može ništa drugo do činiti da je muškarac potpuno pojmi. Žena je samo realnost kod potraživanja, ona je sama seksualnost... Stoga žena mora nadahnuće da je stalo do toga da muškarac uvidi seksualnost... jer si ona sama ne ide za drugom osobom sem da uvidi muškarcu ljubiti. Ona bi bila mrtva u anam. trenutno kad bi muškarac zadovoljio svoje seksualnost ženu je ljubio muškarcu. (ibid. 395-396)" Uključujući odnos između uzroka i posljedice ovde je poručeno: žena nije uzrok muškarcu Padu, već njegovu posljedici.<sup>4</sup> Zbog toga se ne treba ženi aktivno suprotstavljati, jer ona ne potražuje nikakve pozitivne antiteze konzervativu. Ženu dakle ne potražuje. On bi ženu postala postojati dovela je da muškarac nadahnuće seksualni nagon u sebi. Sada precizno vidimo zašto je muškarac ljubio ženu kao objekt ljubavi: nepodnošljiva pogreška stvaranja žene postala promjena svoje seksualnosti tekao ga očekujući ljubav je samo ljubaviti, hipokritski pokušaj muškarca da kompenzira svoje krivice prema ženi "Ona što je muškarac stvarajući ženu, to jest potraživanjem vanjske, izgleda i još jednako greši, to je on od žene traži svojstven kao erotičan... Žena je objektivna muškarčevu seksualnosti, očvena palat, njegova otkrivenja krivica. Otkrivenje sebe, svaki muškarac koji stvara ženu, jer je svaki i seksualan. Ali žena ne postoji svojim nego tuđim krivica. I sve što se može izbaviti ženi jeste krivica muškarca. Ljubav treba da prekrije krivice uzroka da je prebuda, ona urđi ženu, umanjuje da je ukore. (ibid. 396)" Postojanje žene zajedno s činjenica da je muškarac "autokom od svoje žene", da je istina svoju prvu prirodu autonomažni etičkog subjekta

popuštajući svojoj seksualnosti. Konzervativno, njena prava priroda, svojstven u i neorganiziranoj Padu za spolni odnos, stvar tako jako fela "u pogledu - mada žene sama, neorganizirano - djelima, čitavi životni ženi" Zbog te karakternosti potčinosti falusa, žena je heteronoma u svojem ljubavnom smislu - to jest, neodoljivo, ostavljena na milost i nemilost izvanjake Sadržaja "Muški udi... ona može kao izvan, milost, za što upotrebi namu: ona do je njena i ona ženi ne može da smakne. Samo zato se toliko plaše da vidi muškarca goli, i nikada mu ne pokazuje nika slična slična potreba za tim jer onaj da bi uvid ženu bila izgubljena. Phallus je ono što ženi čini bezvoljno i konačno neodoljivo. (ibid. 342)" Žena je nezahvalna, na kraju je uvek vladala potreba da je siluje muškarac, bilo u vlastiti ljubavi bilo u ljubavi drugu. Ona je pod vlašću falusa... (ibid. 372)"

Konzervativno, kad se žena opire svojoj seksualnim nagonima i stidi ih se, ona potražuje svoju prvu prirodu. Izvanjavanje muških duhovnih vrijednosti može ući tako daleko da pokušaj razmišljanja prave prirode žene izvan njene vlasti. Naravno, ta priroda se nalazi opre i suprotnosti, stvarajući se pod okriljem historijskih simptoma. Ona što historička doživljava kao strast, ali i nemoralni nagon tako je jednostavno njena najdublja suština prirode, njena potraživanja je Falus. Krajnji dokaz o amoralnom karakteru žene leži u tome da ona odajuje pokušava pozvati duboke vrijednosti muškarca, u historijsku postaju. Kad žena postupa u vidu s moralnim principima, ona se čini da konzervativno na, iz straha pred muškim Gospodarom iz pokušaja da ga fascina. Autonomažna žene fingiranja je, nje je o izvama nametnutoj kontroli autonomaže. Kad govorimo, ona to ne čini iz stvarne istinoljubivosti već kako bi impresionirala muškarca, zavrta na sepijati na "Svaka žena uvijek laže, čak i ako objektivno govori istinu (ibid. 381)"

U laži "omogućava ljubivost žene" - to jest, u tom smislu, ženska "jokas prema istini samo je poseban slučaj njene lažljivosti (ibid. 291)". Najdublji uvid koji ženu može postati je njena predodžba njene konstitutivne porokljenosti, koja je usmjerena da teži spasenju putem samopostizanja.

Za čitavost koji je upotrebio Lacanovu teorijom ženske seksualnosti, u ovom kratkom predgovoru nije teško uvidi ženu kao izvanjake Lacanovih teza. Ne možemo li u Weiningerovu "Ženu dakle ne potražuje" vidjeti predhodnika Lacanove "Je femme n'existe pas"? Ne sadrži li svojstva kako žena pruža svoje-kvintese pogreška muškarca - da njena sama postojanje svaki i muškarčevu istinu njegovu duhovno-etičku stavu - varijaciju na Lacanovu temu o tome da je "žena simptom muškarca"?

Prema Lacanu, simptom kao kompenzacija, formacija, svojstvo o tome kako je subjekt "autokom od svoje žene". Kad Weininger izjavljuje na tome da žena nikad ne može u potpunosti biti integriteta u duhovnom univerzumu žene, Debra i Lyrate,

**Žena nije uzrok muškarčevog Pada: sam muškarčev Pad u seksualnost ono je što stvara ženu, pridajući joj egzistenciju**

4 O predmetu odnosa između ženske i muškarske vidjeti pogledje: Immanuel Kant, *Metaphysics of Morals*.  
5 Kao primjer etičkog logika, izjavljuje u *Metaphysics of Morals*, vidjeti: Mary Ann Dineen, *Wittgenstein and Debra: Concepts of the Woman*, u *Women Analyze New York*, (New York: 1991).  
6 Vrednoti etičku. *Metaphysics of Morals* je na djelo i u takvom. Originalno: *Capitalism and Ideology*, u *Capitalism and Ideology*, (New York: 1991).  
7 Kao primjer etičkog logika, izjavljuje u *Metaphysics of Morals*, vidjeti: Mary Ann Dineen, *Wittgenstein and Debra: Concepts of the Woman*, u *Women Analyze New York*, (New York: 1991).  
8 Vrednoti etičku. *Metaphysics of Morals* je na djelo i u takvom. Originalno: *Capitalism and Ideology*, u *Capitalism and Ideology*, (New York: 1991).



# Sarah Kofman **Hebbelova Judita** (odlomak)



Michelangelo:  
Judita i Holoferne

Hebbel u jednom pismu ukazuje na to da je biblijska pripovijest njemu samo legovit te da nema ni najtanju namjeru rekonstruirati povijesna činjenica "Činjenica da je jednog dana udovica odrobila glavu junaka mora je izvažna, a u obliku u kojem je prikazana u Bibliji, pripovijest me ljubi." Ta ga knjiga dovodi do toga da Judita postane u djevicu-udovicu. Daje dugo objašnjenje svojih razloga. Glavni je da bi biblijska Judita bila potpuno neizvježbiva u drami. Bilo bi vrlo nerealno da pristane na žrtvu zaštući koliko će je stajati; baš kao što bi bilo u suprotnosti s djevičarskom snalažljivošću da kad bude sposobna preživjeti udarac čim Judita stoga mora stodostru biti i udana i nadražita od muža. Prema tomu, Madalesu je bilo onemogućeno da joj se približi prva braćna noć.

Kakva god to stvar bila - a to je tajna - nema razlike. Neka svatko smisli što hoće, bilo to privlačje, dah ili što drugo, nije važno. Jedino što je važno jest posljedica te stvari. Dramatična motivacija agonije kardijega junačkog čina odričena je nekonzumiranim brakom (iše obična žrt) koja mu prethodi.

Bilo bi jednostavno pronaći racionalno objašnjenje Madalesove upotrebe: "Neka svatko smisli što hoće" čini se, kako misli

Sadger, kas naglašuje koje odriču autorovu podvignost. Nije li činjenica da sam Hebbel govori o tajni poziv namu, ako ne da već preokupirao po vlastitoj podvignosti, da onda bar riješimo zagonetku Madalesove "impulzivije"? Zapravo, sama drama radi divovske ključeva za značenje te "tajne", i mi možemo samo odražavati Hebbelovu zapanjenost zbog značitelje koju je ta glasovita "stara" imala. Kratko je važno primijetiti blisku vezu koju stvara Hebbel uspostavlja između braćne noći i Holoferneva smaknuća, jedno uvjetuje drugo. Također je poznato da je Hebbel prvo napisao peti čin drame. Preporuča epizodu u kojoj je u šeznastu kad se trebalo početi baviti pravom, napisao sve je prva drama i kako je, u to vrijeme, tema Judite smatrala tako izazovnom "Nedugo prije vidio sam sliku koja je prikazivala Juditu kako drži Holofernevu glavu. Otvorila je tako smadan dojam na mene da nisam smjelo nikakvu temu, bašću da me se tema Judite sama nametnula. Peti čin, konačna katastrofa, zgotovljen je u jednoj noći."

Sjetimo li se "da se svaki dio koji se vrati iz zabornog zaborava s neobičnom snagom", možemo pretpostaviti da se Hebbelu, dok je gledao sliku, vratilo nešto iz njegove prošlosti, stvarajući uvjetuje koje se potom odražava u dramskoj "kratkoj". Isto se tako Madalesova paraliza pred braćnom vijesti mora postati s



Ako je Judita  
ispunjena mržnjom  
prema sebi, to je  
stoga što, kad joj je  
zanižekani tjelesni  
integritet, sebe  
može voljeti samo u  
drugom, u muškarcu  
koji je nadopunjava;  
u djetetu, njezinu  
surogatu penisa

povratkom potonutoga. Možda možemo reći  
čak i dalje i tobiti da je ono što je ostavilo  
dugim i na Hebelu i na Maudslayi, ili da je  
bar izvorno povratnik istog čuvstva straha od  
kastacije.

Judita se Maudslayi izmislila parafraza čina  
stranaka (*My sword is unbroken*). Na  
neobičnom način ona razumije da impotencija  
njezina muža ima podlogu urođenu: "tako smo  
bježeli jedno pokraj drugoga. Očekali smo da  
pripadamo jedno drugome, no činilo se da nismo  
stigli između nas, nešto mračno, nepoznato."

Strahni načini uvijek prolaze iz povratka  
nekoj potlačenosti sadržaja, čak i ako je

zastupljen u obliku daha ili snobnosti. Ovdje  
Hebelov "gerit" leži u njegovoj sposobnosti da  
uzgradi tekad koji izgledava nekoliko mogućih  
interpretacija, koji je kompromisna tvorovina  
između svojih i nepojasnih značenja. Kontekst  
prve kratke noći omogućuje nam da pogodimo  
da je objeći što intervjua između Judite i  
Maudslayi i koji iznova strah od kastacije maj-  
ka. Sve ukazuje na zaključak da je Maudslayi  
Juditu polioverjetio na svog muškarca, ali kao  
što Judita sama sebe polioverjetuje u vlastitom  
muškom. U tom bi slučaju njegova  
impotencija proizlazi iz straha od smrtnosti koji  
leži iza ženskih prozračnih pogleda na

Ženske genitalije, jedna od posljedica toga jest sužak od kastracije. Muzikova mentalna "paraliza" analogna je paralizirajućem učinku Meduze. Prizor prve bračne noći neka je vrsta groteskne probe za prizor smaknuća. Juditino neprijateljstvo prema Holofernu to je nasilje s akcentom na to da nije moguće užikovito uživjeti u svoju mržnju prema Muzaki i da ju je okrenula prema sebi. Tako Hebbelovu Juditu i Holoferna međusobno smatraju savršenošću ilustracijom negrijateljske reakcije koju ljubav djevičanstva odlikuje u ženama. "Stoga" Hebbelove dramatičarke leži u činjenici da je u jedno djelo zgusnuo sve raskršće motive koje ja razotkriva Freud na temelju roditeljskih djakova dokaza. U Hebbelovu je drama veza isplekana između ženskog neprijateljstva i fiksacije ocem, samopobjeda i zavisti na penisu.

Ako je prva bračna noć destruktivna priprema za noć koju Judita provodi s Holofernom, to je zato što je, psihološki terminologijom, zadnji čin ponavljanje onoga što je pregrizanje u drugom. Budućnost je uvijek već napuštjena, prelijeću, prelina da ponavljanje opet uloga spolne u tragediji. Čim se Judita pojavljuje, pregrizava san u kojemu čije dječje ponavljanje.

Kad mladići leže drhtajući, kad više nisu vezani sigurnosti u sebi, dječje budućnosti raspriguje ovaj misli i slike zadovoljstva, a stvari koje dolaze ključ poput sjena kroz šumu, pripremajući, upoznavajući, čineći. Stoga se događa da nas letina leže rječno ili rječno ne zatekne nezrelost, da se tako pami povjerenja nadamo dobru tanozi prije nego što dade i da zadovoljstva, makar nesvojeno, svaka zlo. (Judita i Holoferno, Čin II)

Kad u zadnjem činu odrači glavu Holoferna, Judita protivljenja očaja čine reconnaissance "I jao, jao ponovo! Očigleda da sam o tome razmišljala prije" (Čin V).

U san koji rade zavisti i čuvstva koji mogu preokrenuti budućnost zato što su oni sami već ponavljanje prošlosti. Judita je san pjesnikin očaja da je pristupila uspeti se uskom stazom ne znajući kako vodi i protivljenja očaja krije. Dokaziv da određene takle, ne može više ni naprijed ni natrag i nalazi se na rubu ponosa. San metaforički izražava instinktivni sukob uspon prema višini, prema glaznoj skupnoj sunce izražava želje uspona, a silazak u bezdan budnje ide. San također upućuje na činjenicu da Juditina spolna budna zadovoljenja može pronaći samo ponovo anti-kohesivna mora poprimiti oblik vječne motivacije. Hebbel kao da je "mno" da se ponovo vraća u samom agentu potpisivanja, kako bi pronašla zadovoljenje, Judita svoju seksualnost mora prevesti u dužnost, a svoju ljepotu posvetiti Boljoj službi. Na rubu ponosa prstima Bolju pomoć i iz samoga bezdana čuje "Mag, njezin" glas koji je dočula. Škale prema njemu i očaja se "nerazvije zavi-

nom". No preteška je, pada kroz ruke koje je drže i glase zadovoljenje ljudje za oem ili njegovih serozanost može biti samo fuslno.

Osobak drame razvede što što san izražava u zapanjujućem obliku. U trećem činu Judita, nakon što je tri dana postila, uvlači da je "jao premar... lijeznat djelo vodi kroz grube" i da Bog ima moć da nečiste rđnje pretvori u čiste. Ne se završavaju je vlastite rekonstrukcije: ima da vjerska motivacija za njemu čim aktra seksualna i nesvesna motiva. Dokaz je toga njena roditelj kad vidi da Hefem očaja oči i ubiti Holoferna, kao i njemu stih da će se "Starji" ponuditi kao žrtva. Pristojnost stvarnog junaka nježno se postojanje ušimlje svršetom. Njome je junačko djelo made ušimlje jednako, ako to i superiornost, svim muškarcima, a to ona leži iznad svega. Ni dvostručnost joj tjedine pohabosti ne izmije. Mora se moći bić kao što "mora dasti", ako se "ne leži ugubiti". "Evo se u Boga" kao u bezdan, kako bi se oduprila vlastitim razmišljanjima i izobličio potpisila rješenja svojih sukoba. Njezina joj je i začim da bude mrtva za svoju budnu, da počini samoubojstvo postojtećujući se sa svojom mrtvom majkom, i da se izobličio ponovo rođi zadovoljajući očinskoj podršci koju u tome otkriva: "Bože! Bože! Očigleda da Te moram ubistiti za rub halje, kao nekoga što prijeti da me zavrjeće zaborav" (Čin III).

"Stoga me zovu pohabosti i bogobojaznost... Ako te činiš, to je zato što više ne znam kako da se izbacim vlastitim misli. Moja je molitva uznanje u Boga, to je samo dragi oblik samoubojstva. Škalem u beskraju kao očajnici u duboku vodu" (Čin III).

Instinktivni sukob koji svoj izraz pronalazi u njenoj sanu, a koji je jedan od ključeva za Juditino ponavljanje, ima očiglednu ulogu u njenoj prvaj bračnoj noći s Muzakom. Manifestira se u postojtećujući kao stalno uzastupnja između seksualnosti, smrti i ljubdi, provedena je u emocionalnu podvrgnost: u opst, u pruzar s Muzakom i kad sjede glava Holoferna, uidebno očaja i radost i pjeskoba. Njezina pjeskoba moleno tumačiti kao posljednja Muzakove impotencija. Stoga prve bračne noći kao da nalazi nezadovolje oblikanje kroz nezadovolje sanu i izmjeha, seropala za košus koji se nije dogodio. Na također izviru i u krijepe. Ne znajući zavin, očaja se krišom za neuspjeh svoja prve bračne noći. "Moja je ljepota poput ljepote smrtneosne gljive. Uživanje u njoj donosi ludilo i smrt." Judita i smrt koje uzalud zavrta nakon što se podvrga svoem "ubojstvu". Uzalud, zato što je ona prvele ludilina: "Molim čak za ludilo, i oco raste, karkad, sunorno uskrat mese, ali ne i za mrak. U moju je glavi tisuću rupa, ne premda su za moje velike, gusto razmijejanje, ono se uzalud pokušava ublažiti" (Čin V).

Ne čak i prije nego što je vidjela Muzaka praplaviti sa je proturječna očaja sa svakim se karakom prema njemu očaja sve nezagupije "Pomislila sam da bih sad trebala prestati živjeti; s drugo strane, da sam tek počela živjeti" (Čin III). Možda su san i pjeskoba koje očaja zbog

Juditino se ponašanje ne može objasniti samo kao razočaranje ili fiksacija ocem. Čini se da je primarna motivacija za njezino djelovanje zavist na penisu, koja prema Freudu zapravo leži iza tabua djevičanstva

**Čineći je plodnom,  
Bog je obilježava  
kao grešnicu u  
očima svih ljudi:  
grešnicu koja je  
počinila zločin protiv  
prirode želeći biti  
jednaka muškarcima**

napada žudnje manje prozračenom ajinom mlađošću, a vrlo nazočnom oca koji je pravi. Ne može bržiti usporediti oca sa svojim budućim majkom. "Maj je oca: budao pokraj mene. Bio je vrlo srećan i govorio je mnogo toga što nisam čula. Kadkad bih ga pogledala i pomislila: "Majale zar nije bio poput njega? Ovdje se odipovska fikcija posebno razlikovala u objašnjenju o ovoj žrtvi u Juditi kad svih Manaleovu majku odmah preinačije ojača neprijateljstvo u opravdava činjenicom da se ojača kao da čini svetogodi završi je "majkom" Njzino objašnjenje treba promatrati kao racionalizaciju. Zapravo, njegova neprijateljstvo predstavlja iz toga što na Manaleovu majku pripisuje ona što je izričito ojačala, prema vlastitoj majci, koja je je bila ova: nazočnost, baš kao što Manaleovu majku uvijek od svoj između Judite i njegova muža. U prvog kašnjoj noći majka uohodi put, baš kao što je sama Judita začelo ubodila svoje roditelje. Majale i njegova majka bace par udružen protiv nje. "Njegova me majka preuvela, uzurpiri i gurnu prezna. Pristegitila sam da je študila. Nije mi rekla ni riječ i ostala je, šapčuci svoje sluzi, u kut" (Čin II).

Judithino postojanje Manaleove majke s vlastitom izvornom majkom objašnjava podvignost njegovih ojačanja i začuće vjenčanje dobijanja kao spored. Ako je Majale, nalivši se losem u lice s ljudima, iskreno vjeh od konstrucije, ona sama objašnjava njegovu impotenciju kao rezultat same njzine majke nad njom, koja se vratila iz gruba da bi je kaznila. "Bralo se kao da je rma zemlja ubacila ruku u ravninu ga njome". Majka, žena, smrt "to su tri oblika koje poprma lik majke tijekom života muškarca - sama majka, zatim voljena, odabrana po svemu da nje. Je komafno Majka Zemlja koja ga poneto prema "Išlebel kao da je sporno tri autotipne veze koje čuvaju snag sa ženom u jedan jedini trenutak. Čak da Majale i nije bio nepoteman, tako se može pretpostaviti da Judita ne bi bila zadovoljna i da bi mu odobrila glavu - bar simbolično. Svako pogled koji joj slijepi posjke pokazuje dvama se poput strmine struje protiv koje se boriti može samo tako da ga ubije: "Kadkad bi njegove oči polivale na meni i razumem od kojeg sam se jeli-ja. U takvim bih ga stvarcima radavila, iz užasa, u samozastu" (Čin II).

Na Juditino se postojanje ne može objasniti samo kao razočaranje ili fikcija oca. Čini se da je primarna motivacija za njzino djelovanje zavist na pericu, koja prema Freudu zapravo leži iza takvog djelovanja. Njzidan od svih motiva ne uključuje druge: on se upotrebljava. Judithino ojačanje nakon neuspjeha prve žrtve noć završilo se njegovu kao razočaranje

Djevica je glupava bilo koje doba pred vlastitim svjetlom, jer sam je može zamisliti rano, i koje ipak žvi samo od nade da neće zauvijek ostati djevica. Za djevicu nema veleg trenutka od onoga kad se prestaje biti i uako ubrzanje puls koje je prije zamislila, svaki udah koji je po-

može uočiti vrijednost žrtve koja je podvignu u tom trenutku. Ona, moći sve što ima - je li preobli zahtjev ako žel. tuz se to nadahnuti ekstaza i blaženost" (Čin V, str. 111).

Ne može li razočaranje prozračiti ojačanje mužja prema sebi, samu i dijnu da je okrivljuje? Ti se ojačanje njzine razumije samo "nakon događaja": Judita rne njzine oči nakon što je Holoferne razdijelila, tim prilikom ponavla iste riječi - strah, oskrnavu, degradaciju, poniženje. Ni u jednom slučaju ne može prihvatiti da je stanje žene strah i nizašilo. Izgubila li se svoje djevičanstvo, protibijava dubok ojačanje povrede samozabijanja, jednostavno zato što nije ništa drugo nego žena - odavno oskravljena, nepotmano i neželio žene koje je oskravilo zato što je nepotmano. Manaleovu impotenciju da dobijanja kao uredu, otvoreno odijeljenje da prihiti njegova žrtva. Tad se ojača svrkama, nepotrebnom, jer nije ništa i jer se prema njzj ponavla kao da nije ništa. U Holofernovim rukama ojača tako slabi, gubi samokontrolu. S gubitkom djevičanstva riječi se njzino biće urušava i postaje vojvna svoje nepodnošljive omanući u vlastitom tijelu. "Kad napustila Juditina s vrtuž uzam posuđ jednaka vatre koliko je potrebno da se počnu obavljati stvari koje su van njezve i - kad se čak našla ojačala, ojačana poput robova koji više ne pripadaju svoga gospodaru, digna protiv nje" (Čin V).

Ako je Judita isparjena mirnijom prema sebi, to je stoga što, kad joj je mužjkan (jedini izveštaj, arbi može voljeti samo u drugome, u muškarcu koji je nadopunjava, u djetetu, njegovu srazgatu postika, svome slugi, Miru, koji je pokušava odgovoriti od samozastu postojanja) se na njzino samozabijanje ("U takvim bih ga stvarcima trebali stati pred zrcalo", Čin III, odgovara

Glupavci! Znaš li za neki plod koji se može hraniti sobom? Boje je ne bit nišad i lijep nego biti takav samo za sebe. Žena nije ništa, samo kroz muškarca može postati nešto, kroz njzine moći postati majka. Dijete koje nasa jedina je žvaka koju može ponuditi prirodi za vlastito postojanje. Ona nad kojima nema Holoferova nepotman, protivno sam bez blagostva ja, sam djeva, niti svrpu" (Čin II).

Judita miri Manaleu, zato što joj je zarykano njzino svrugu za penis koji je mogao uštrati djelavim, Manaleu, čija je impotencija oti znak opasnosti koje ženski spol predstavlja za muškarca. Manale, kod je na rubu usnora, objašnjava Juditi da je bila uzrok njegova "tudita" ne otkrivajući, međutim, ključ tajne koju je Judita uzelaht pokušavala ojačati i njzga. Događja povreda njzine samozabijanja, buduć da joj Manale, umrući na taj način, otvori dno njzine leđa. "Ojačala sam da bi takva nešto iz mogej majke-bij je" (Čin II). Iznja je zapravo zapretna samozastu i njzino preloje - žvaka za postman



U nekoliko je prilika pokazano da je djete putni zadovoljstvo samog za panta koji nedostaje. "Radimo djecu zato da bismo imali dvostruko ja, zato da bismo mogli voljeti ono ja u djetetu koje se sniže i koje je čisto i nedužno, dok ja i sčbi to ja moramo mrijeti i preduiti" (Čin V). Tako govori majka, možda ona ona koja na kraju proživje svoje djete, zato što umire od gladi, ostavljajući tako ono što je dotad radila samo sirovačica. Upravo taj grubeljni, preduiti odnos majke prema djetetu objavljuje strah od kastracije.

Juditha je tragična sudbina to da se ona mogla ispuniti samo djetetom, a to joj je uvijek bilo zamjerano, iz zbog nepotrebnosti njezina umla ili zato što je ona sama odijala: rođiti Holofernovo djetete moglo bi dovesti samo do njegove smrti. To je cijena koja trudi od Žalova kao nagradu. Na kraju drame molit Boga da je učini svestinom njegov strah da ne rodi Holofernovo djetete predredjen je. Smrti sliča obojima, ona što bi drugima bila sliča čistoći i integrirana njoj bi bilo stalni podjeljivak njezine seksualnog "ubojstva". Kako kaže, trebao bi Holofernus biti bi znak da njezino djetlo, provedeno pod znakom patrioskih i vjerskih motiva, nije znače njezno na čim nati-pravdom i da je nikako ne označava kao Bolju odabranicu.

Nakonrat tome, čistoći je pladnom, Bog je obilježava kao grobnicu u očima svih ljudi, grobnicu koja je postala mlađi protiv prirode ležeti biti jednaka muškarcima. Također bi se moglo pokazati da, zbog ojetanja krivnje i masochizma, Judith ne bi mogla prihvatiti takvo ispušanje ili da, a još dubljem smisla, ona ne može prihvatiti da bude žena kao sve druge. Pred Holofernom, koji joj se raga gusarici, da bih se obratio od sebe moram ti samo podariti djetu" (Čin VI), ona se hvatila da je drukčiji od svih ostalih žena. Samostaj za panta njezno njezno, bijela bi bili sam Holoferno, da bi mu bila jednaka u ljudskim djelima. No njezina želja za raditi samo na podzemju nakon njezine "junačkog djela", svi je smatraju junakom koji radila svo ostalo, osim Judith same. Ona zna da se "žrtvovala" samo da bi se osvetila za to što se je prema njoj poslaži kao prema kravi, što je bila degradirana, otkrivena, poražena. Nakon spolnog čina, čim ubijemo, svi su postojali motivi zadovoljeni. Upravo zato odijala uzeti bilo kakvu nagradu za svoje djelo, baš kao što odijala (na razliku od bibijske Judith) "predati" Holofernovu glavu. "Glava", fiktivni samostaj, "moja je iznova", kaže (Čin V). Kad odrubi glavu Holoferna, otkriva također smrt za iz ovog djela. "Ha, Holoferno, podaj mi me sudi?"

Tako se ubojstvom Holoferna Judith osvaja za to što nije ništa do li žena, što je rana samoljublju ponovno otvorena prvom kastracijom. On ja je Holoferno poželio, nikad mu ne bi mogla odrubiti glavu jer, na razliku od bibijske Judith, ona se ne može postojeti s narodom narod je samo preliha podjeljivak na njezinu slabost. Žalovi su podli, neukusnost njezino je ime, Judith, umilsko kao simbolizira njezin judaizam.

veljeda (isp. Čin VI). Sretna je što vidi Žalove besposlošne, jer to znači da kaže može nastojati kao njihov samostaj. U drami lik Efrima simbolizira slabost cijelog muškog roda: "ako tvoj seksualni djeli cijeli tvoj spol, ako svi muškarci u opasnosti ne vide ništa da u pokorosti da pohjega od nje, tad je žena njezina gravo da učini veliko djelo" (Čin II). Razbici upravo Holofernom mač da mu odrubi glavu, Judith kastrira muškarca i uzima sebi njegov falus, izjedine kažnjava sebe, jer se bila "prvog i zadnjeg muškarca na zemlji" (Čin V).

Judith zahjega za falusom naglavna i Miran: "Žena bi trebala raditi muškarca, nikad ih ne bi trebala ubijati" (Čin V). Što se Judith libe, ona skriva od sebe "nepotrebnosti" ovog djela. Ovdje nati-prodno svih kao maska: samo Bog može biti učiniti krabrijem od muškarca, samo Bog može napravit kasta da ubije brato i majku da proliče vlastito djetlo. Epizoda o proroku Oanizu završava da bi Judith još više poželjivala u vlastite racionalizacije, da bi se udjelila da patuje Bolji prolaze kroz grube. A zapravo je Judith dosta ravna Holofernu, tem drugom čudovistu pred kojim prirodna drži. "Priroda drži zbog drevnog poroka vlastitu uzroke i neće stvoriti drugog muškarca, nego samo da bi mogao umrijeti ovog prvog" (Čin II). Taj je "drugi muškarac" Judith, Holofernov ženak dvojaki, obage na tragični junaci po svojoj pregratnosti, po svemu ho-rum, a što ih izdvaja od ostalih žorjelanava Holoferno odgovara Judithinom izmaji. "Kad bih samo bila ž!" Samo jedan dan, samo jedan sat! Čin IV), kaže ona.

Judith je Holoferno i zamjena za njezin prvi objekti ljubavi, njezina oca (ili Boga), iz žorjeka koji je bio najprikladniji da odgovori na njezino namjerno samoljublje. Ovdje se izbor objekta proma analitičkom (iskusnost) njezno podjeljiva a objekto-izborom narcisitičkog tipa. Sam se Holoferno smatra. Boga i Ahar ga Judith opazuje rabeći iste korake kojima je Holoferno opisao holofnog Boga. Holoferno je stoga dosta muškarac kao Judith može zamjeniti njezino mrtva oca i učiniti da zabaviti Boga. Na rlu od raga, on je jedini muškarac kojega bi ona željela dičiti, jedini koji je može i ispuniti i ponući "Svaka žena ima pravo od svakog muškarca, tražiti da bude junak. Kad go vidite, zar vam se ne čini da gledate ono što biste htjeli, što biste trebale biti? Muškarac drugome muškarcu može upotrijebiti seksualni, žena nikad. Može li opremiti potpuni bio se skomati? Teko si smatere upotrijebiti potrebu za potporom" (Čin III).

*S engleskoga preveo Lada Davidović*

*Le Quatre romans analytiques, Galilé, 1974*

*Otklonke odabrala Ljiljana Filipović*

**Tako se ubojstvom Holoferna Judith osvjećuje za to što nije ništa do li žena, što je rana samoljublju ponovno otvorena prvim koitusom**

*fini*

Julia  
Kristeva



*Angela Perle  
Ballet / Julia*

# Romeo i Julija: par ljubavi - mržnje

## IZVAN ZAKONA

Ljubav izvanzakonska, ljubav izvan zakona - opća je ličica koja često prevladava u svijesti kao i u književnim tekstovima. I *Denis de Rougemont* u svom je djelu *Ljubav i zakon* uvelike doprinio nametanju te koncepcije u svom maksimalnom obliku. Ljubav je brakolomna (cf. *Brutum i Inoludum*). Ta konvencija odvajajuća odgođenošću počiva na nekompatibilnosti idealizacije sa zakonom u osnove što njojino održavanje sadrži od Nadj. Činjenica je da zaljubljenik (ili, osobito, zaljubljenica) teži legalizirati strast. Može je razlog tome da vanjski zakon subjektu predstavlja instancu moći i privlačnosti koje se može pozvati i idealom In. Međutim, kad je subjektu taj zakon jednom potvrđen, on otkriva svoje ne više idealno, već tiransko lice, suikano od svakodnevnih prelika i sličnih, znači represivnih stereotipa. Od tog zaljubljenog "mi" u stupa slučaj neskladnosti, on onda strahu kaubentenu djeluju, stop reprodukcije, produkcije ili jednostavno društvenog ugovora. Upravo stapanjem i Nadj sa vršenjem zakona brak je - povijesno i društveno određena institucija - antinamjena ljubavi. Ne to ois, međutim, na sprečava da mislimo na drugu sredstva legalnosti u bračnom odnosu gdje bi zakon održavao svoju idealnu stranu i na taj način

skrivao idealizaciju tako sklona našim ljubavi-ma, a u isto se vrijeme oslobađao rigidnih Nadj-ja aspekata. Brak je postao društveno ogledalo koje priznaje naše ljubavi, a da se samim tim nije udvojio do autoriteta koji bi kočio naše želje? Je li to neka perverzija u braku koja tako zamisljeno moguća? A da, kako to otvoreno svjedoči književnost nego diskurs analitičara, sama bit ljubavnog odnosa boravi u održanju te potriche za idealom i za njegovim odgođivanjem od Nadj-ja? A da ekonomika, evolucija i etičkih društava dopušta ovo veće prethacivanje izvan obitelji ili praska o kojima ovaj život vrate? Nije da obitelj mora postati mjesto bez autoriteta. Ali autoritet koji bih ja mogla idealizirati prije nego što bih ja on, jer je on najprije ideal, a zatim priroda, nije li to autoritet koji se voli? Perverzija? Utopija?

## O TAJNI I O ANZU J

Zaljubljeni je par izvan zakona, zakon mu je stranovan - na to poziva i prva o *Romeo i Juliji* koje je *Shakespeare* učinio besmrtnima u svom poznatom komadi. I mladi li članovi svjeta, koje god bih rano, vjere ili društvenog porijekla postajebuju se s adolescencima iz *Venusa* koji su odabrali ljubav pretao smrti. Niti jedan drugi tekst tako strano ne potvrđuje da između spolnoj vezi kao i legalizaciji strasti, zaljubljenici, međutim, posjeduju samo pravu sroću. Povijest slavnog para zapravo je povijest nemogućeg para: manje im je vremena potrebno za ljubav nego da se pripreme za smrt. Ipak, ta prokleta ljubav nema nitiu zajedničko s nemogućim suroćom ljubavnik u *Desam nad pjesmama* - tamo gdje ljubija postavlja erotiku i metafizičku distancu koja zapravo garantira postojanost ljudskog para, ovdje humanistička, potpuna funkcija što se ruda vodi pravo u smrt uz ponek sonetni i plemenitog zakona kop, od ikona, odbacuje ubitajne tijeli i uzaluda društvenu nekompatibilnost. Ali prije no što dodemo do tog morbidnog aspekta, koji je otiho marje čvsta kad pridemo avanturi mladih ljubavnika, naprije malo tristatino na njihovu seći. Jer ako je par predodređen za smrt, čit se da kaže *Shakespeare*, tajni ljubavnici raj su ljubavne strasti. Poveća zakona prvi je usjet ljubavne egzaltacije. Capuletti i Montescchi uzalud se mize, mi čemo se voljeti. Taj su izazov jer *Romeo* savršeno dobro zna da i *Rozalinda*, kao i *Julija*, propada neprimjenjivoj kaći bratu ognom.

U *Veneti*, i univerzalno. Krizomica razmijenjeni planjeni pogledi, očekivanje neizvjesnih glas-zaka. Rječi prodajane ili prevrnuće u banalnost bespazane konverzacije transparentne ostalima. Dodiri pod nadzorom očiju koji otiha ne smijeju, a koji raspljaskaju opne koje odgođenošnjeg zagrljaja. U sredi ognih ljubavnika - kao i u kratkotrajnom i jednosmernom prazoru *Romeo i Julije* u vrta Capuletti, ama na balkonu, između pjesnika i zvijezda (II čim, II.

Povijest slavnog para zapravo je povijest nemogućeg para: manje im je vremena potrebno za ljubav nego da se pripreme za smrt

"This but thy name that is my enemy/Thou art thyself though ere not Montague/What's Montague? It is not hand nor foot/For aro nor face nor any other part/Wherewith is show/Of the same olive name? I, Romeo, call thy name/And for thy name, which is not part of thee/Take all myself" (II II, 28-35)  
Za ljubavnik iroli *Romeo i Julije* zaljubljen pod nazivom *Romeo i Julija* (Galeria, op. pss) i volj pripremi *Julija* (Galeria, *Shakespeare*, Zagreb 1974).



medutim, smisao jedne druge metafore, metafore Noć! Kao da ljubav opisi s dva izvora, s izvora svijetlosti i s izvora tame, i time podržavaju svoju drsku aserciju: samo njihovom alterkacijom: dan i noć. Što je Noć? - Noć žena, i upravo Julija u njoj govori, ili Noć smrt... Noć je, međutim, kao i njena antipoda, smrt, ne samo pojava stvarnog prostora-vremena, već i temeljna od metafizičkog značenja koje je svojstvena ljubavi. Ona nije ništavilo, besmisao, aporija. U čivilom raspostranju ovojke crte njezinosti postoji iznimna težnja, poželjna u smislu... Stavimo naglasak na tu noćnu kretnju metafore i amar morbe: ona nagrije k racionalnom razjubljenih znakova i subjektiva, k nepravilnosti koja uzgizuje obnovu prikrivanja... To da je Julija, u koja nam otkriva pakleno ubrzanje što vodi prema noći smrti, ubrzanje svojstveno ljubavnom osjećaju, ne znači samo da je žena, kažu, prirodna i nepovremena i aktivnom kontaktu s ritmom Melancholije, ženaka je Julija možda više uoblićena, u smrti je li to zbog toga što taj mrtvičar i svoje živote zna koliko je u njegovoj noći uništiti je (od Julije Marbuchi), i da ovim toga žena postaje najkom upravo ambivalentnim ubijanjem vlastite ženske? Uspjehom u ljubavi, toliko podvignu struje, subjektivna njome ne dominira, ali kome la polazi za rukom?

Dramatska konstatacija pjesnika tiče se jednoga "mi", svih nas: "We live not in our power to love, or hate/We will be as in over-ruled by fate!"<sup>14</sup> Uspjehom, određena Julijina unutarnja melanholija izmislila raskida sa volanom romantičnog žarenog kao izražava svoju vlastitu humanost: ne krivim sunce, već zvijezde (III, II, 1-25) i melanc: "And light is not daylight, I know it, I do it in some manner that the sun exhales/To be to there this night a torch-bearer/And light thee on thy way to Mantua!"<sup>15</sup> Ipak, u toj tragediji postoji i komična žica, kao da Shakespeare želi zaštititi stvaranje u vrtlogu s ova strana Alcobone strasti. Međutim, koliko god himn komiku, njegova razdoblja i Mercutio, naprimjer (II, II, 12-57 i I, IV, 53-104), i sam strasti samih dvoje razjubljenih. Na čini se da čini i taj obračunajući i prijetnjački lik kakav je dječak u prvom dijelu komada krivog vitalnog struje čija kako bi, nakon Bencova protjerivanja, djelovan kao oportunistička matera neodoljiva na Julijino osjećaje te joj predlaže brak s grofom. Osim toga, ne dominira li ovom komičnim preuzetom prije bijes nego visok smijeh (naprimjer, Mercutio koji govori o kraljici Mab, I, IV, 53-93; kao i II, IV, 13-17 i 28-36)?

Smrt, poput zavrtlog orgazma, poput mekle noći obeluje svijetlost djela. Kad se kao takva pojavi u tekstu, a ne samo kao iznimnost i peripetecij, radi se o smrti koja je pogrešna objektivna: to je pogreška, izvanredna smrt, ako hoćemo, riva koja je toliko ne završavaju. Tebaldo II Paris koji Bencu ubija ne zadržava je smrt pomijelaku s nasiljem što počinu ljubavi osjećaji. On nas ostavlja nezadovoljni-

ma, kao što ostavlja nezadovoljnim i Romeoov smrt: ne kriv, već uvain sebe zbog toga što nije pogodio pravi cilj. Jer zato što je svojim malim probu dva riva, Romeo je oslobodio Juliju koja je postignuta njegovoj ljubavi, i ona ga više neće napustiti. - "Away to heaven respective beauty/And fire-eye'd fury be my conduct now" (I, I, 7) "I am fortune's fool!"<sup>16</sup> Julija se također osjeća uoblićena od tog oslobodjenja smrti (naprimjer čemo misli-glasujući u njenoj govor: "I do agree": "I am not I if there be such as I"/"O those eyes that that makes thee answer "Ag!"<sup>17</sup>, kaže ona dječak koji je nesgodno pri prepiravanju Bencova ubojstva Tebalda. Ali zapravo je baš mlada ljubavnica iz Verone ta koja govori o svomom gubitku identiteta pod bijesom smrti što oduzla prijetu svojega razjubljenih.

Prosljeđujući paklarenj to strasti koju nosi njome nalije bor sumnje se nalazi u paradoksalnom mješovitu smrti preagorosti. Naime, koliko mudrolog i prezira da bi se nadahnuto os misla, već riječima Julija, uspavana napukom, i ljepa noć kad u toj riječima što predstavlja to jedno mirno i ljepo ljelo, ako ne sliku sadržane, svjedoci, treba li reći žigodno strasti, jer nije oslobodio put ovom nasilju? Ona da se pridruži noći, uživati će, gurajući u sebe Romeoov noć svojim na svjetlosku drama. Potpuno sama Romeo će se, nakon što je posredovan smrtu svojih suprotnika, Tebalda i Parisa, ubiti ne sudići Juliju. Utkat noć ima nešto autarkično za svako od obe partnere ljubavnog para. Tama ljepa jedini je njihov zajednički prostor: jedna stvarna zajednica. Od ljubavni noći ostaje samotnjaci. Eto najljepšeg ljubavnog sna (zajada i ljubav, samotna sam, naprjelema ideja) i noćna, samotna stvarnost, frigidna smrt u dvoje. Čija je pogreška? Roditelja? Ispadnuto društva? Utkve, jer je točno da fra Lavro odliči povratljen? ili ljubavi same, s dva lica, fra sunca i noći, staske i tragine napetosti između dva spola?

### 5 Francusko preveo Srdan Radečić

Le Histoires d'amour, Seuil, Paris, 1984

Tamo gdje Biblija postavlja erotsku i metafizičku distancu koja zapravo garantira postojanost židovskog para, ovdje humanistička, potpuna fuzija što se rada vodi pravo u smrt uz pomoć senilnog i plemenskog zakona koji, od iskona, odbacuje uživanje tijela i izražava društvenu nekompatibilnost

14 III V 7: "To nije dugo večera, ja to dohvaćam./Meinje je je mihi što ga samo isčisti, tebi je sa svu sad, budžigodati da ti putu porijetiti de Mantua"

15 III I, 118-121: "K nebesima miš! blagost odnosa kad leti./I svila oga jenuka miš: zamo vediti!" i Fortuna je van lada! O"

16 III II, 48-49: "Ja znam je, ako potpuno je da"/"I ali sa me sklopiti kad volim da"

Narodnjarijena knjiga  
 Michela Foucaulta *Les  
 Anormaux* (Gallimard  
 1999) transkripcija je  
 predavanja što ih je  
 autor održao 1974-1975  
 na Collège de France,  
 nastanajući rad  
 započet na djela *Il faut  
 défendre la société*. Na  
 podlozi različitih izvora,  
 teoloških, juridičkih i  
 medicinskih, Foucault  
 obraduje one "opasne"  
 pojedince što su ih u  
 XIX. stoljeća nazivali  
 "les anormaux" (nenor-  
 malni). Definiira ih kroz  
 tri glavne figure:  
 čudovišta, što je referen-  
 ca na prirodne zakone i  
 društvene norme;  
 nepopravljive, ubojljive  
 a dispozitivne dresiranja  
 tijela i onaniste, koji  
 potčinjavaju kompanju  
 pokrenutu u svrhu  
 stvaranja discipline  
 moderne obitelji.  
 Foucaultove analize kao  
 ishodišnu točku uzimaju  
 medicinsko-pravne  
 ekspertize rabljene sve  
 do pedesetih godina  
 ovog stoljeća, a potom  
 se preko šapovjernih  
 tehnika skicira arhe-  
 ologija instinkta i žud-  
 nje. Svaki susret s neob-  
 jarjenim djelcima  
 Foucaultova velikog pro-  
 jekta užitak je posebne  
 vrste, osobito u kulturi  
 koja se ne može podići  
 njegovim poznavanjem.  
 Foucaultovi tekstovi u  
 amalgamu pripovjednog  
 i analitičkog bitno su  
 obogatili performativne  
 teorije i prakse druge  
 polovice dvadesetog  
 stoljeća.

(Ivica Buljan)

fini  
 autori

Michel

Foucault

Posljednji sam vam put pokušao pokazati kako se - unutar pokušajkih praksi i tehnika vođenja - osoba može vidjeti da se, ako ne baš oblikuje, a onda barem razvija od 16. stoljeća - pojavljuje tijelo poluade i ulička. Jednako bismo mogli reći: slijedeći na vođenju svojstven odgovor će tijelosti poravnati, tijelosti posredovati kao diskurzivna čimbenika, kao polje intervencije, kao predmet ispitivanja toga vođenja. Od tijela, od ne tijelosti koji je srodajstvovano pokušajima teologija i pravka, zajedništvo predavala porijeko grješka, počelo se izdvajati to, u isto vrijeme kompleksno i nestalno područje mesa što istovremeno predstavlja i područje vršenja moći i područje objektivizacije. Radi se o tijelu kroz koje prolazi čitava surtija mehanizama koje zovemo "masovima", "diskurzivna" itd. tijela koje je središte mnogobrojnih interesata: ugode i nasilja, tijela što je živo, podržano, svestajno i sudržano. Istežem koja privlače ili ne privlače, koja se nasiljađu ili ne nasiljađu. Uključio: egzistencijom i složenom tijelu pohote. Mislim da je upravo to korelat nove tehnike moći i dolika, ono što sam vam bio pokušati bilo je da je kvalifikacija tijela kao mesa - u isto vrijeme i diskvalifikacija tijela kao mesa - da je skrivenosti tijela kroz meso u isto vrijeme i mogućnost diskursa te analitičkog razdvajanja tijela, da je istovremeno pridavanje krivnje tijelu i mogućnost da se tijelo objektivizira kao meso - da je sve to korelat onoga što možemo nazvati novom procedurom ispitivanja.

Pokušao sam vam pokazati da se to ispitivanje praksi u skladu s dva pravila. S jedne strane ima nam biti što je moguće više koncentracijsko kvaliteta egzistencije - bilo to ispitivanje kojem pribjegavamo u ispitivanjima ili pak ono s vođenjem svojstvi - napravio se radi o tome da sveukupnost egzistencije provedena kroz filie ispitivanja, analize ili diskursa. Sve što sam rekao, sve što vam napravi mora proći kroz tu diskurzivnu mrežu. S druge je pak strane to ispitivanje shvaćeno u odnosu automata, odnos moći koji je istovremeno vrlo strog i vrlo ekskluzivan. Težnja je da se uvek red vođenju svojstvi ili ispitivanjima, ali treba reći isključivo njemu ispitivanje koje, dakle, karakterizira ove nove tehnike dubovnog vođenja pomaže se po pravilima ispitivanja s jedne, te ekskluzivnosti s druge strane. Tako da dolazimo do slijedećeg: od ovog pojavljivanja kao objekta beskonačnog analitičkog diskursa i stalnog nadzora, meso je u isto vrijeme povezano s uspostavljanjem procedure potpunog ispitivanja kao i s uspostavljanjem pravila šutnje s tim povezano. Treba reći sve, ali samo ovdje i samo njemu. Treba reći samo u nepovjerenosti, unutar čina pokušaja ili unutar procedure vođenja svojstvi. Govoriti, znači, samo ovdje i samo njemu. Treba, naravno, istaknuti: u skladu pravila filie koga se u određenom slučaju, u korakovima smaku nametnula, nepoštovanje priznanja. Zapravo posredujemo tu složenu predstava to kojeg sam vam prolio put

govoriti u kojeg je filia, pravilo filie, pravilo analitičarstva u odnosu s drugim mehanizmom - mehanizmom ispitivanja. Mora reći sve, ali to mora reći samo pod određenim uvjetima, unutar određenog rituala i pred jama određenom osobom. Drugim riječima, ne ulazimo u doba kad se meso napokon mora sveti na filia, već u doba kad se meso pojavljuje kao korelat sustava, mehanizma moći koji sadrži ispitivanje diskurzivnosti i sklonu filia uređiva oko tog obvezitog i stalnog priznanja. Mes koji se vrlo u dubokom vođenju ne postavlja, znači, istupa i analizirano kao temeljno pravilo, već jednostavno kao nepoštovanje stvarnosti ili svojstvi funkcioniranja svojim pozitivnog pravila govora. Meso je ono što izmjenjuje, mes o čemu govore, meso što kažemo. Sekundarnost je u 17. stoljeću uglavnom (a isto će biti u 18. i 19.) ne ono što radimo, već ono što priznajemo: upravo da bismo je mogli priznati u povoljnim uvjetima.



Michel Foucault  
i Jean Genet

namerno o njoj šutjeti u svima ostalima. Prošli sam vam put pokušao otići pojunit baš te veće instrumenta pričinje filia. Razumljivo se da se taj instrument, ta tehnika dubovnog vođenja koja, dakle, pokazuje meso kao svoj objekat kao objekt ekskluzivnog diskursa upotrebljava sveukupnost ispitivanja stanovišta taj instrument, tekla i suplatne kontrole, to tijelo filie i ulička što se radi u odnosu prema njemu, sve se to otkriva više smaku istog filie stanovišta, onog na koji su mogli utjecati slobod i suplatni oblici pokušavanja; a to su naprili šljofci, gje-merizma, samostani. Otkriva je da u tom ogromnom vremju godišnjeg pokušaja koje je predmetom istovremeno i raznog stvorenosti u 17. i 18. stoljeću ispitivanje za uključuju priliči, ne nalazimo govoro rituala od filie relatične vapitnih mehanizama (...)

Volio bih se vratiti na određeni broj stvari koje nisam imao vremena reći prošli puta. Čini mi se, dakle, da se seksualnost djeteta i adolescenta postavlja kao problem tijekom 18. stoljeća. Ta je seksualnost počela postajati problem u svom neodređenom obliku, odnosno u prvom se reću postavljaju pitanje autoriteta i masturbacije, masturbacije koja je proganjana, koju se ojezjuje kao najveće zlo. Od tog trenutka, tijelo, geste, ponašanje, izgled, crte lica, krevet, posteljina, crtje - sve je pod nadzorom. Od roditelja se zahtjeva da kreću u potragu za mišićima, tragovima, znakovima. Mislim da se tu radi o uspostavljanju, uvođenju novih oblika odnosa između roditelja i djeteta, započevši neka vrsta



Jean-Paul Sartre,  
Michel Foucault  
i André Glucksmann

velike borbe prva o prva roditelja i djeteta koja mi se čini karakterističnom za situaciju na kraju obitelji, valjda za određeni oblik obitelji modernog doba.

Sigurno je da ovdje u elementu obitelji postoji transpozicija kršćanskog mesa. Transpozicija u striktnom razumijanju pogma pri imamo lokalno i postorono prevođenje ispreplivenosti problem mesa dogodio se u krevetu. Transpozicija, ali i transformacija, a osobito redefinicija, u njemu u kojoj svi striktno kršćanska slobodnost vjerega sasjesti na koju sam pomalo bito okaran, a koja je stavila na kosku čitavu seriju pogmova kao što su podizanje, drakovanje, želja, zaokupljenost, utvrđivanje, naslada i koji se sad svode na jedan jedini problem, na običan pokret ruke, na odnos ruke i tijela, na jednostavno pitanje: "Dodiruje li se?" Ali u isto vrijeme dok predstavljamo ovdješnji kršćanski meso na taj izostao jednostavan i

kao znač problem, predstavljamo i trina trans-formacijama. S jedno strane, prijelazu u samostalno problem mesa sve više teži postati problem tijela, fizičkog, bolesnog tijela. Druga, prijelazu u infantilno, u vrstu da je problem mesa - koga je, na kraju krajeva, kao problem svakog kršćana, čak iako je u određenim mizantropen bio usredotočen na adolescentu - sada organiziran uglavnom oko djeteta i adolescentne seksualnosti ili autoriteta. I napokon, treće, prijelazu u medicinsko, jer se od tog trenutka taj problem odnos na jedan oblik kontrole i racionalnosti koju zahtijevamo od medicinskog znanja i moći. Sav taj področje i taj diskurs o grješni svodi se na proklamaciju i dijagnozu brojke opasnosti i na sve moguće masturbalne mjere kako bi je se odagnalo. Ono što sam vam pokazao pokazati prošli put jest da ni se taj lov na masturbaciju ne čini rezultat stvaranja tako, stvarne, supstitucije, bračne obitelji. Čini mi se da je lov na masturbaciju, dokleko od toga da predvodi razaraju stvaranje obitelji novog tipa, naprotiv, bio njen ispravljen. Kroz taj lov, kroz tu hajku masturbacije se stvarala suvremena i supstitucijska obitelj. Ta je hajka, na vrhu praktičnog isplivanja koje je sa sobom nosila, bila sredstvo za stvaranje obiteljskih odnosa i da se, kao supstitucijska, čvrsto i osjećajna zasigurno jedinstvo, zaustavi srednjoj pravektnosti roditelja-djeteta. Jedno od sredstava za koagulaciju bračne obitelji bio je da se roditelji olakše odgovornosti za tijela svoje djece, za život i smrt svoje djeteta, a sve to posredstvom asteroziona koji je u i kroz medicinski diskurs predstavljao nevjerojatno opasnost. Ukratko, želio bih odbiti linearnu seriju - prva, stvaranje bračne zajednice zbog određenih ekonomskih razloga, umotar u bračne zajednice zabrana seksualnosti, počevši od te zabrane, patološko vraćanje seksualnosti, neurone, a od toga jednostavno problematizacija djetetove seksualnosti. Ta se shema obično prihvata. Čini mi se da radije treba prihvatiti čitavu seriju kružno povezanih elemenata u kojima nalazimo val-orizaciju djetetova tijela, ekonomska i socijalna valorizacija njegova života, uspostavljanje straha oko tog tijela i vrha oko seksualnosti kao izvora opasnosti kojima je lišeno djeteta i njegovo tijelo, uzaludno okrivljujući i bježeći odgovornost i roditelja i djeteta za samo to tijelo, uređanje obitelji, stvaranje bliskosti roditelja i djeteta, dakle organizacija suvremene i kompaktne obiteljskog prostora, infiltracija seksualnosti u cijeli taj prostor i njegovo okruženje kontrolama ili, u svakom slučaju, medicinskom racionalnošću. Čini mi se da se upravo oko tih procesa, u kružni povezanosti različitih elemenata, naposljetku u krivokretu sva, bračna zajednica, četverostrana obitelj roditelja-djeteta karakteristična barem za dio našeg društva. Polazeći od toga bito bih dodao dvije episke. Prva je sljedeća. Ako prihvatimo tu shemu, ako prihvatimo da je problematizacija seksualnosti djeteta iznimno povezan s dolaskom u kršćansko tijelo roditelja i djeteta, s prelaganjem



roditeljskog tijela preko dječjeg, razumjeti čemu kažu u svatkoj krajini 19. stoljeća mogla poprimiti toliku licenca, odnosno, razumjeti čemu istovremeno i teškoću i lakoću s kojom je ta tema prihvaćana. Teško ju je bilo prihvatiti zbog toga što se upravo od kraja 18. stoljeća govorilo, objašnjavalo, preframašom definiralo da je seksualnost djeteta najprije seksualna, pa zbog toga i neodređena seksualnosti i usmjerenosti na seksualni odnos između pojedinaca. S druge strane, tom tako neodređenom seksualnošću, svim bliskoj ranom u samom tijelu djeteta, bilo je nemoguće prekriti seksualnost odraslog tipa. Prezent u seksualnost djeteta i govorio je upravo u incestuozni odnos s odraslim osobom, posebno u opasnosti odnosa i kontinuitet djetetove seksualnosti govorila incesta ili incestuozne želje djeteta-roditelji predstavljalo je odito anafanjan potroška. Teško je, dakle, prihvatiti da su roditelji bili pogrešno, okruženj incestuoznom željom svoje djece, dok su ih u isto vrijeme, već uoči godina, uspjerali tu želju izdati da je seksualnost njihove djece u potpunosti lokalizirana, blokirana, okovana unutar tog autoerotizma. Na s druge strane, možemo reći da je čitava ta hajka protiv masturbacije u koju će se upasti taj novi smisao od incesta do određene točke afinita lokom roditeljske prihvatljivosti teme da ih njihova djece žele, i to incestuozno žele.

Ta se lakoća, uspoređujući s teškoćom, ili se s njom preklapajući, objašnjava i može se prilično lako razumjeti. Što se od sredine 18. stoljeća, od 1750-1760. godine govorilo roditeljima? Prijeđujući valde tijelo djetetove, gledaju valde djetet, prihvatljive im se, eventualno lenite na dječji krevel ili se uvlače u njega; gledaju, motre, opažaju svaki znak djetetove budnje, noću se na prstima dotiču do djetetova krevela, podizaju pokrivala, pogledaju što rade i uvratit ruku barem da bi ih uspriličili. I sve kako mi, pošto su im to govorili stari godina, kažu. Ta strahovna želja koju okrivljuju, u masturbacijsko anafanjan pojma, usmjerena je prema vanu. Ono što je u taj želji najizrazitije, upravo je to što se ti želje kakve su.

Iz ovog slijedi određeni broj teškoća, namim tri, koji su temelji. Prvo, vidimo da od tog trenutka odnosa incestuozna indikacije, organizirane želje od jednog stoljeća, na neki način od roditelja okrenuto prema djetet. Vidi od jednog stoljeća od roditelja se zahtijevalo da se približavaju djetet i diliraju im se incestuozna indikacijska postavljanje. Po bitku to stotine godina bližu ih se upravo one kritike koje su, na kraju krajena, mogli optužiti kad su tako odlično okrenuti govorili na tijelo svoje djece, i kaže im se. Ne zabrinjavajte se, nade vi i koji ste incestuozna licencu se ide od vas prema njima, od vaše indikacije, od vaše razumljivosti da vidite njihova tijela koje ste razgrnuli, već okrenite, licencu se od njih kažu prema vanu jer vas one žele od vani početak, U istom trenutku, znači, u kojem steklovi incestuozno incestuozni odnos roditelji-djetet, roditelje moralno blavano kreće za indikacijom, postajak, incestuozna približavanje na koje ih se prijavljiva-

lo više od jednog stoljeća. To je, dakle, prvo, moralna dobit koja im prihvatljivom postajalošću teorija incesta. Drugo, vidimo da se u biti roditeljska duje dodatna garancija jer su se kažu ne samo da im seksualno tijelo njihove djece pravno pripada, da nad njim moraju bdjeti, nadzirati ga, kontrolirati vrhovi, već da na ono pripada i ne još dječjeg razini, jer je dječja počin usmjerena upravo prema njima. U toj mjeri, ne samo da su oni sa neko način gospodari materijalnog vlasništva djetetova tijela, već i više od toga, gospodari same požebe s kojom mogu razpolagati zbog činjenice da je usmjerena prema njima. Možda ta nova garancija dana roditeljima, odgovara novom valu u razvijanju djetetova tijela iz vlasništva, obitelji kad je krajem 19. stoljeća predloženo školstva i disciplinirani postupci vrlo strogo odgoja dovodi još više odvojiti djetet od obitelji, u koju je bilo upisano. Sve bi ovo trebalo požebe pročitati. Ali postoji stvarno posebno govorenje seksualnosti od strane djeteta kroz tvrdnju da je djetetova želja usmjerena prema roditeljima. Tako se mogla olakšati kontrola masturbacije, a da djetet frekvenc roditelji ne izgube vlasništvo nad dječjom seksualnošću s obzirom na to da ih se uvlači dječja požebe.

Na kraju, treći razlog, zbog kojeg je ova teorija incesta napokon mogla biti sveukupno prihvaćena unatoč određenom kraju učinka, jest da se, unatoč na taj način tako strahom im u samo sredite odnosa roditelji-djetet, činilo od incesta - apstraktnog zločina - iskonsku točku svih malih anomalija, pojačavaju laticnost vanjake intervencije, neke vrste posredničkog elementa koji bi istovremeno analizirao, kontrolirao i upravljao. Ukratko, pojačavala se mogućnost prihvaćanja medicinske tehnologije u svrhu unutarobiteljskih odnosa. I još bolje, uspostavila se usmjeravanje obitelji prema medicinskoj moći. On ne ulazi u detalje, u taj se teorija incesta, što se postavlja krajem 19. stoljeća, radi o nekoj vrsti licencirane nagrade za roditelje koji odasud znaju da su predmet hude požebe i, istovremeno, kroz samu tu teoriju otkrivaju da i oni sami mogu biti subjekti racionalnog znanja, s otkrivenja sa svojim djetetom: ono što djetet bih znati pomaže znanstveno racionalnog znanja, jer je to medicinsko znanje. In sum, dakle, subjekt znanja je i isto vrijeme objekti te hude požebe. U tom vrijeme razumijemo kako su - od poželjivosti, od požebe 20. stoljeća - roditelji mogli povući i to vrlo radoji subjekti koje su u oim vrijeme cenzur, gramatizir i odzvučeno zbog znanog valde medicinske anomalizacije obitelji. Možda, dakle, da je funkcionalizacija teme incesta u seksualnoj praksi hajke protiv masturbacije potrebna staviti na svoje mjesto. To je, u krajnjem liniji, jedne opzorn opozna ili, u svakom slučaju, promjena stava.

*S. francuskoj pravo Srdan Baković*

**Jedno od sredstava za koagulaciju bračne obitelji bilo je da se roditelji učine odgovornima za tijela svoje djece, za život i smrt svoje djece, a sve to posredstvom autoerotizma koji je u i kroz medicinski diskurs predstavljao nevjerovatno opasnim**



JUDITH BUTLER



# Slučaj Judith Butler

Piše: Nadežda Čačinović

Judith Butler u proteklih je nekoliko godina postalo ime koje spominju i oni koji nisu vidjeli njezine knjige, a pogotovu oni koji ih, doduše, imaju pred sobom, ali im čitanje predstavlja stanovitu poteškoću. To nije jedini slučaj takve vrste pa je pitanje imamo li posla s mogućim oblikom teorijske patologije svakako značajno; kao što je značajno spasiti relevantna djela od nesporazuma

Na tisuću stranica jedne nedavno objavljene *Sociologije filozofije*<sup>1</sup> ima niz započinjanja o *Teorizaciji filozofiranja* koje pomažu u slučaju Butler. Judith Butler u proteklih je nekoliko godina postalo ime koje spominju i oni koji nisu vidjeli njezine knjige, a pogotovu oni koji ih, doduše, imaju pred sobom, ali im čitanje predstavlja stanovitu poteškoću. To nije jedini slučaj takve vrste pa je pitanje imamo li posla s mogućim oblikom teorijske patologije svakako značajno; kao što je značajno spasiti relevantna djela od nesporazuma

Martha C. Nussbaum nedavno je u velikom preglednom članku o djelu "ili filozof Judith Butler"<sup>2</sup> izjavila da su to knjige prihvatljive samo posve specifičnom publici. One pretpostavljaju poznavanje filozofskog alfa bez česte kontroverznih autora, pri čemu Butlerova se kontroverze ne izlažu niti ne opravdava svoju interpretaciju. Neki "opći" publiku su nedostupne, a filozofski obrazovanima, odnosno profesionalnim filozofima, po mišljenju Marthe Nussbaum, premalo pouzdane, a prije svega premalo argumentirane. Tako ostaje uski krug sveučilišnih poslenika u drugih područja humanističkih i društvenih znanosti, na početku prevladavaju feminističkih, a sada i drugih, u čijim se djelima pretose ulomci iz pojedine sintagme Judith Butler.

Ostvarimo za sada po strani implikacije izdavanja filozofije iz širih područja teorije. Veliki dio teksta Marthe Nussbaum iznosi je povezan aktivističkim prigovorima, aktivnu pitanja Judith Butler u pogledu pojednostavljenosti oblika: dok se neko feminističko

znanstvenice, pita ova, bave konkretnim projektima, reformom zakonodavstva o nasilju nad ženama, popravljanjem stanja u privrednom i političkom životu, porodijskom pravima ili bilo kojim drugim načinom nasilja unijeti promjene, druge, "feminističke misle" (je li novog simboličkog tipa) smatraju da se struktura moći može potkopati (koliko je to uspešno moguće) samo simboličkim gestama. Takvo je uvjerenje, naravno, posebno podložno za legitimiranje vlastite djelatnosti simboličkim produktima te dovodi do posebnog uspjeha u institucionalnom okviru proizvodnja i potrošnje teorije. Nave pojmovno, novo sintagme zadovoljavaju potrebe. Spomenuta "sociologija filozofije" na dosta uvjerljiv način pokazuje da je razvitak filozofije u napušten mogućem okviru uvijek bio određen socijalnom strukturom filozofskog posla, pripadnošću grupama i sačeljavanjem, širaj filozofskih "razmjera" razmjerno je ograničen, a još je manje izlazi iz jednostavnih okolnosti, a Collins opisuje sve vrijeme borbe za položaj i utjecaj. Na, kako je u svojem prikazu napisao Anthony Quinton, ova filozofija, ovi su ljudi, filozofima je bilo stalo do sadržaja, oni su došli i bili znati, pa tako i njihovi sljedbenici i čitatelji.

Je li se to danas promijenilo? Može li se to uspešno promijeniti? Deleuze/Guattarijev "svod" u filozofije suprotnost filozofije kao djelatnosti proizvodnja pojnova funkcionalnoj namjeni znanosti i percepcija i oblikima što ih eternalizira umjetnost. No proizvedeni se pojmovi ne prihvaćaju kao proizvođači. Procedura usvajanja

mođa se razlikuje. Plazeti što ih spasiše Martha Nussbaum uprjeban su za neke tipove prosvjere koji su u drugim vrstama korjeje u naprednoj ruku modificirani.

Pa ipak, pretpostavi čemo da Judith Butler nije u nečemu što je zanimljivo po svojem sadržaju. Moguće je naći savršeno dobru razliku za dananje "perodnosti" korjenjaje Foucault korjenjaje Levinsona, Rorty kao tumač za Derrida, feminizam i Deleuze, viške varijante analitičke filozofije itd. Pogledajmo stoga jednu od čestih citiranih rečenica Judith Butler: "Spol je od samog početka normativan, on je ono što je Foucault nazvao regulativnom silom." U tom smislu spol ne samo da funkcioniše kao norma, nego je dio regulativne prakse koja proizvodi (posvajanje, iznamljevanje norme bez lenova) tipa kojima upravlja, to jest ta se regulativna snaga očituje kao proizvodna moć, moć proizvodnje – demarkiranja, diferenciranja, artikliranja – tijela što ih kontrolira. "Spol" jest siloviti konstrukt koji se vremenom nasilno materijalizira.<sup>73</sup>

Pokušajmo polaziti od ove rečenice, prikažati ono do čega je stalo Judith Butler. Genetički "eksplicitni" je u polazištu od feminističke problematike odnosa među vrste interne kritike te problematike. Pocijtu bismo mogli opitati kao kritiku one feminističke politike koja polazi od određenog utemeljavanja ženskog identiteta kao univerzalnog i jedinstvenog, kao kategorija "žene" koja ta politika onda može reprezentirati, a jedne strane, i zastupanja subverzije diskursivnih granica "spola" s druge strane. Te kompleksne transakcije između subjekta, tijela i identiteta u knjigama koje su sljedeće dovedene su do krajnjih konsekvencija. Materijalizacija je učinak moći. Subjekt je proizveden tijekom svoje materijalizacije a argumentacija za to pronađena je u performativnoj korjeji jezika. Ali tako da volja faktore, faktori izbora i intencionalnosti su igra. Moć diskursa da materijalizira učinke ne ovisi o ljudskoj volji i namjeri. Nije "umjetna" za razliku od "prirodnosti" ali nije ni posve stabilna. I tu ti na mnogim drugim primjerima razabire se osnova gledišta pojava Judith Butler: ona izlaze neregulirano određivanje procesa formiranja subjekta uz istovremeno izlaganje odvijanja toga procesa. Ambivalentnost i nepoznatost subjektima nisu nova tema, u knjigama Judith Butler samo je naglašeniji paradoks izvjetanja o naučnom subjektu koji je u performativnosti o njegovu nastanku uvijek već pretpostavljen. Subjekt, smatra Butlerova, žudi za pričom o sebi, za identitetom. Ona govori o *passionate attachment*, o stvarnoj privrženosti i nježnosti odnosa koje privrženosti ili da bismo pošli primjenom svojeg identiteta, neke stvari: snježna volja, a tako ne samo: volja. Žalje za postizanjem identiteta čini nas svjetom o moći: ono nas ne dobiva naknadno, ona nas konstruira. Nije je još eliki moći.

U jednostavnom opisu Judith Butler postaje Freuda i Foucaulta. U raspravi najviše je kritike ili odobravanja upućeno *queer theory* aspektima. Odobravaje "sklonosti" između spola jest konstitutivno za sebište. Bertrandskizmi poredak petakove sposobnost porpoznavanja lebi zbog toga gubika. Stvarno, ne možemo ne erotizirati strukturu moći. Navedeno oplikovanje morala bi potražiti refleksivnost. Ostaje nejasno kakve su moguće veze između empirijskih oblika odnosa i heteroseksualnog identiteta i subverzivnosti, odnosno dalekosežnosti te subverzivnosti. Je li moguće samo poredična subverzija unutar okvira koji uspije stvaraju mogućnost učinka, proizvode nešto bliže? S druge strane, kako shvatiti materijalizaciju kao učinak diskursa? Kao podjeljku na simbolička porredovanja?<sup>74</sup>

Tradicionalna feministička pozicija bila je: spol je biološki čin, ali ženama se ipak ne radimo, već ženama postajemo. Promatrali spol kao rezultat diskursivne literarije naše napredno znači da je subjekt koji prepoznaje spol uvijek već formiran diskursom. Može značiti i želja da se potpuno odnosi pretpostavka izvedikabilne neodređenosti svojstva "realnoga" (primjerice Adenova "svjetost o nedeterminiranosti" s jedne strane i feminističko zastupanje okolnosti okolnosti na osnovu tzv. premdniradnog stvarnog simptoma) te baratanje tu preputi po definiciji ograničenim znanostima.

Pretpostavka subjekta kao nečega što je neapitno, prije to što je apodiktivno primatima, precizna identifikacija ni dala zahtjeva objašnjenje. Pitanje subjekta: individua, empirijskog pojedinca, djelatnika ili svakako je i filozofsko pitanje i u tom smislu Judith Butler postaje dio rasprave. Pitanje identiteta slazi u velike neizmjernosti bitke današnjice: multikulturalizam i političku korektivnost. *Existenti Speech* ona je knjiga Judith Butler koja izvorno analizira kontroverze oko govora mržnje, pornografije i iznamljevanje stav da je opasnost zakonske zabrane na tim područjima u tome što brine gube prostor za izvedbu svojeg otpora, za svoju subverziju. To se može tumačiti kao kvantitativni, odustajanje od borbe za promjenu zakona. A možemo prihvatiti i logiku argumentacije i diviti se spremnosti na potpunu otvorenost, na iznamljevanje terminološki nepouzdanošću. *Assist* i *Boundaries* možda gube svoju prepoznatljivost: ali mi bismo Judith Butler, ne pretrčali.

Što reći uz preporuku za čitanje knjige Judith Butler *explicite* svoj sadržaj, njihova neizbježnost post postela neizbježnosti teme. Ne vjerujem da je to neizbježno. Ne vjerujem ni da je napredna strategija za postizanje učinka.

*Nadažda Čulović je profesor filozofije iz Zagreba*

Materijalizacija je učinak moći. Subjekt je proizveden tijekom svoje materijalizacije a argumentacija za to pronađena je u performativnoj teoriji jezika, ali tako da volja faktor, faktori izbora i intencionalnosti "ne igruju". Moć diskursa da materijalizira učinke ne ovisi o ljudskoj volji i namjeri. Nije "umjetna" za razliku od "prirodnosti" ali nije ni posve stabilna.

1 Randall Collins: *The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change*

2 L. The New Republic February 22 1999

3 Judith Butler:  *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, London 1993 g 1

4 Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* Routledge, London 1990

5 Osnovno pitanje i zakon knjige The Politics of the Performance, Routledge, London 1997

6 J Butler: *Existenti Speech: A Politics of the Performance*, Routledge, London 1997

Judith  
Butler



Only  
Shakespeare  
Machef  
(No. 122)

Filozofski rječnik misli o činjenju (action - "činjenje"), ali i "gluma", ep. prev.) u kazališnom smislu, ali se upuštaju u diskurs o "činovima" koji odbija asocijativna značenja vezana uz teorije izvedbe i glume. Pranje, "govorni činovi" Johna Searsa, ona verbalna usvajanja i običaja za koja se čini da ne samo referiraju na govorni odnos, nego i da tvore moralni vezu između govornika, primjer su jedne od diskursivnih stvari koje tvore pozemnu analitičku filozofiju jezika. Nadalje, "teorija djelovanja", podrška moralne filozofije, teži razumjeti što znači "činiti" prije bilo kakva zahtjeva glede toga što *može* činiti.

Naposljetica, fenomenološka teorija "činova", koja su, između ostalih, zastupali Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty i George Herbert Mead, teži razjasniti svjetovni način na koji oni koji društveno djeluju tvore društveno zbilju kroz jezik, geste i ostale meduze simboličkog društvenog znaka. Prema se kakada dolma da fenomenologija pretpostavlja kako postoji neki agens koji bira i tvori, a koji da prethodi jeziku (agens, dakle, koji se postavlja kao jedini izvor svojih tvorbenih činova), još radikalnija uporaba doktrine o tvorbi smatra da je društveni agens objekt prije no subjekta tvorbenih činova.

Kada Simone de Beauvoir tvrdi kako "se ne radi, nego prije *postaje* ženom", ona iz fenomenološkog naslijeđa izvaja, preumalupiti je, ovu doktrinu o tvorbenim činovima<sup>1</sup>. U tome smislu rod uspeha nije stabilan identitet ili agens djelovanja iz kojega ishode raznočlani činovi, prije *de* him da je riječ o tanakom identitetu koji se tvori u vremenu - identitet koji se uspostavlja stiliziranim ponavljanjem činova. Nadalje, rod se uspostavlja stilizacijom tijela te ga otuda valja razumijevati kao svjetovni način na koji vječne geste, kretnosti i uprizorenja različite vrste tvore iluziju nekog trajnog rodnog jastva. Ova formulacija pomiče pitanje je roda koje se temelji u supstancijalnom modu identiteta prema osmešljenoj što ga zahtijeva poimanje konstituirane *društvene* *trajnosti*. Ako se rod uspostavlja činovima koji su izmerno diskontinuirani, onda je malajsko da je privid supstancije upravo to, konstruirani identitet, svedbeno dostignućje kojemu svojom društvenom gledateljstvo, uključujući i same tvorce činova (teritor - glumice, ep. prev.) uspijeva vjerovati i koje se izvede u meduze vjerovanja. Ako je temelj rodnoga identiteta stilizirana ponavljanje činova koje se odvija kroz vrijeme, a to, kako se čini, nerazdjeljeni identitet, onda mogućnosti preslikazbe roda valja tražiti u arbiliziranoj odnosu među takvim činovima, u mogućnosti da se oni ponove na različit način, u razbijanju ili subverzivizacije ponavljanju istoga stila.

Pokazat će, umalo netom certina poimanja rodnih činova, pokazati kako su reducirana i naturalizirana poimanja roda plod tvorbe, te otuda podložna različitim tvorbama. Nasuprot kazališnom ili fenomenološkom modelu koji

**U formulaciji feminističke teorije o osobnome kao političkome postoji latentna pretpostavka kako življeni svijet rodnih odnosa tvore konkretni i povijesno posredovani činovi pojedinaca**



JUDITH BUTLER

## Izvedbeni činovi i tvorba roda: esej iz fenomenologije i feminističke teorije

**Fenomenologija se usredotočuje na raznoliké činiove kojima se konstituiraju i preuzimaju kulturni identitet te tako pruža dobrodošlu polazišnu točku za feminističku kritiku koja se trsi razumjeti svjetovan način na koji se tijela oblikuju i rod**

smatraju da rodno jastvo prethodi svojim činovima, ja ču shvaćati tvorbu. Nasov ne samo kao činiove koji tvore identitet onoga koji činiove izvodi izvan, nego kao činiove koji tvore identitet kao usvjetuju činiove, prethode njemu. Tijekom svojega istraživanja opit ću se kazati, antropoloških i filozofskih diskursa, ali ponuditi i fenomenologije, kako bih pokazala da je ono što se zove rodni identitetom izvedeno postignuće pedložno prisilama društvene analize i tabua. U samome njegovu izvedenom karakteru krija se mogućnost da se opori njegov reificirani status.

# I. Spol/rod: feministička i fenomenološka gledišta

Feministička je teorija često bila kritična prema naturalističkim objašnjenjima spola i spolnosti koja pretpostavljaju kako se značenje društvene egzistencije čina može izvesti iz neke činjenice njihove fiziologije. Razlikujući spol od roda, feminističke teoretičarke osporavale su utrošna objašnjenja koja su polazila od pretpostavke da određena društvena značenja ženskoga iskustva nužno ishode iz spola. Fenomenološke teorije ljudskog utjelovljenja također se ne bave razlikovanjem različitih fizioloških i bioloških utrošnosti koje strukturiraju tjelesnu egzistenciju te značenja koja utjelovljena egzistencija preuzima u kontekstu življama iskustva. Merleau-Ponty u *Fenomenologiji percepcije* promatra "tjele u njegovu seksualnom svojstvu", razmatrajući o takvim opšima tjelesnoga iskustva i tvrdi kako je tjele "posvećeno zamisao" a ne "prirodna oslika vrata".<sup>1</sup> Simone de Beauvoir u *Drugome* spola navodi upravo ovo misao kako bi poduprela svoju tvrdnju da je "žena", te shodno tomu svaki rod, posvećena situacija, a ne prirodna činjenica.<sup>2</sup>

Niti u jednom od ovih dvaju konteksta, ne znači se postojanje i činjeničnost stvarni ili prirodnih činjenica tjele, nego se preovlađuju je objava disinkcija u odnosu na proces umalo kojega tjele obje kulturna značenja i Beauvoir i Merleau-Ponty tjele razumijevaju kao aktivni proces utjelovljenja određenih kulturnih i povijesnih mogućnosti, shodni proces usvajanja koji mora fenomenološka teorija utjelovljenja mora opaziti. Da bi upotrijebila rodne oslike tjele, fenomenološka teorija tvorbe brižuje da se polazi konvencionalno shvaćanje ženskoga, kako bi oni znači zajedno i ono što tvor značenja i oos čine se značenje izvodi iz uprivanja. Drugim riječima, činiove kojima se rod tvori rodni su izvedbeni činovima unutar kulturnoga konteksta. Maj bi tada zaustaviti bio pretpostaviti na koje se načine rod konstruira kroz specifične tjelesne činiove te koje su mogućnosti kulturne preobrazbe ne samo te činiove.

Merleau-Ponty drži ne samo da je tjele povijesna zamisao nego i da je tjele skup mogućnosti koje se nadaju nepredviđnog res-

ursa. Tvrdi, kako je tjele posvećena zamisao, Merleau-Ponty želi reći, da ono što je svoje značenje kroz konkretnu i povijesnu posvećivanje uzroci u svijetu. Misao o činiove da je tjele skup mogućnosti znači (a) da njegova pojavljivanje u svijetu, izloženo razmišljanju, nije predodređeno nekom vrstu unatragne esencije te (b) da njegove konkretne uzroci u svijetu valja shvatiti kao proizvodnje i specifičnije određenoj sklopu povijesnih mogućnosti. Otuda i detaljna istanaka, pojmljena kao proces koji te mogućnosti determinira. Te se mogućnosti nalaze pod prisilom ponuditi povijesnih konvencija. Tjele nije samo-identitno niti puta tvorna činjenica, ono je tvornost koja u najmanju ruku podliježe značvrgima, a način na koji podliježe u temelju je dramatičan. Kad kažem dramatičan, mislim samo reći da tjele nije puta tvornost stalna i neproizvodna materijalističke mogućnosti. Nismo jednostavno tjele, nego u tjelesnome smislu činiove svoja tjele, te se doista može reći kako neki činiove svoja tjele različitosti od svojih suvremenika, kao i od svojih utjelovljenih prethodnika ili sljedbenika.

Medutim, jasno je da je stvar nesretna gramatike kada tvrdimo da postoji neko "mi" ili "ja" koje čini svoje tjele, kao da neka različitostna djelama mislana prethodi i upravlja nekom utjelovljenom mogućnošću. Čini mi se da bi prikladniji bio riječnik koji bi se opirao metafizičkim supstancijama što je svojstvima formiranja subjekt-predikat i koji bi se usmjerio toga odzvanja na ontologiju partitice prezentata "da" koje jest svoje tjele misao je o tjele utjelovljenja (embodiment), a "što" koje to je utjelovljenje su mogućnosti. Ali i ovdje gramatička formulacije izvodi na strambujicu, jer mogućnosti koje se utjelovljuju nisu u temelju izvanjske kao što ovi ne prethode samome procesu utjelovljenja. Kao intencionalno organizirana tvornost, tjele je uvijek neko utjelovljeno mogućnosti koje se utjelovljene i ograničene povijesnom konvencijom. Drugim riječima, tjele jest posvećena situacija, kako je tvrdila de Beauvoir, vrata činjenja, dramatičnije i reprodukcije povijesne situacije.

Čini, dramaturzi, reproducirati doimaju se kao neke od osnovnih struktura utjelovljenja. Tvornost roda nije puta način na koji se utjelovljenju agentu pojavljuju kao izvanjske, povijesne, oivorne razmišljanju drugih. Utjelovljenje samo oblije skup strategija ili ono što bi Sartre možda bio nazvao sklop bivanja ili Foucault "dilektičkom egzistencijom". Taj stil nikad nije u potpunosti samo-stiliran, jer znači stvoriti imaju povijest i ta povijest utjeluje i ograničava mogućnosti. Razmatramo, primjerice, rod, kao tjelesni stil, kao "čin", koji je zajedno i intencionalna i performativna, pri čemu "performativna" oos dostruiku značenje "dramatičnoga" i "ne referencijalnoga".

Kada Beauvoir tvrdi da je "žena" posvećena zamisao, a ne prirodna činjenica, ona jasno podliježi partitici između spola, kao biološke

1. Za naša istraživanja doprinosa Simone de Beauvoir fenomenološkoj teoriji, vidi moj tekst "Narječje na istu opisu i tjele" *French Studies* 112 (1998).

2. Simone de Beauvoir, "Tjele u svojstvu seksualnog receptiva", u *The Phenomenology of perception*, prev. Colin Smith, Boston: Routledge and Kegan Paul 1962.

3. Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, prev. H. M. Parshley New York: Vintage 1954.

žigovitosti, i rodu, kao kulturnoga tumačenja ili označavanja te žigovitosti. Bili ženom maži, slijedom toga razlikovanja, bili žigovitosti koja nema značenja, ali biti ženom maži postati ženom, prekriti tijelo da se uklopi u pojedinačnu zamisao o "ženi", potaži tijelo da postane kulturni znak, da se materijalizira u došahu s nekom povijesno ograničenom mogućnošću, te da to preuzme kao uspjeha i opetovan jeftina projekti. Pojam "projekcija", međutim, sugovora izvoritu snagu radikalne volje, a kako je rod projekt kojemu je svrha preživjeti u kulturi, termin "strategija" bolje daje namistiti prisku situacije u kojoj se izvedba rodu uvijek i raznoliko odvija. Kao strategija preživljavanja, rod jest izvedba s jasnim kaznenim posljedicama. Razgovjeto svrhu rodovi, do su onoga što "humanizira" pojedila smatra ajemu suvereno kulture, dosti, oni koji ne uspiju izvesti svoj rod kako volja redovito se kaznjavaju. Budući da nema "osnoje" koju rod tumači ili povijestuje niti objekativna ađenja kojemu bi trebalo, budući da rod nije žigovna, raznoliki rodni činovi stvaraju zamisao roda, te bez ovih činova ne bi niti bilo žigovna rodu. Rod je tako konstrukcija koja redovito prikriva svoj nastanak. Prekriti kolektivni dogovor da se izvede, proizvode i trajno održavaju razgovjeto utvrditi i suprotstaviti rodovi kao kulturne fikcije najpriznati je zbog vjerodostojnosti kojom se proizvodi. Autori rodova znanje se svojim vlastiti fikcijama dok na konstrukcija potle da vjerjamo u razliku suštini i prirodosti. Povijesne mogućnosti koje se materijaliziraju raznoliki žigovni stilovima nisu niti druge nego ove kaznene regulirane kulturne fikcije koje se nadzajmočno uslovljavaju i prikrivaju pod prikrilom.

Koliko je korjena fenomenološka polazna točka za feministički opis roda? Na površini se čini da fenomenologija dijeli s feminističkom analizom predanost usvojenoj teorije u žigovne iskustvo, te želja da razotkriva način na koji se svet proizvodi tvorbama činovima subjektivnog iskustva. Jasno je da se bi svaka feministička teorija privilegijala gledište subjekta - Kristeva je jednom prigovornu feminističkoj teoriji da je "prerije egzistencijalistička"<sup>4</sup> - a ipak feministički zahtjev da se osobne iskustva kao političko djelovanje sugerira kako subjektivno iskustvo ne samo podliježe strukturalizmu postojećeg političkog poretka, nego i da ono sa svoje strane utvrdi i strukturalizira taj poredak. Feministička teorija pokušala je razumjeti način na koji pojedinačni činovi i prakse uvode i reproduciraju sisteme i sveopćežne političke i kulturne strukture, te pokazati kako se i izvan osobne situacije mogu razjasniti smještenim problema u širi kulturni kontekst koji svi dijele. Dosta, feministički politički, a sigurno sam da bi ona više ne jedan, često se budo iz spornosti da moja bi li moja šatnja ili moj bijes bi moje videnje naposljetku nije samo moja, te da me ona sugrija a dio kulturnog

konteksta koji dijelim s drugima i koji me sa svoje strane omogućuje i snazi na određene nepredviđene načine. Osobno je tako implicitno političko utoliko što ga usjetaju društvene strukture što ih ono dijeli s drugima, ali osobno je također bilo učinjeno iznutra na političke izrazve u onaj njen u kojoj i dalje opstoji distinkcije između prvotnog i javnoga. Za feminističku teoriju osobno postaje eksplicitnom kategorijom, kategorijom koja, barem implicitno, prepoznaje političke strukture koje se očito smatraju javnim. Učinilo, i samo se značenja političkoga proširuje. U svojem najbježen obliku, feministička teorija uključuje dijalektičko proširenje oblika ovih kategorija. Moja situacija ne prestaje biti moja samo zato što je i drugu u toj njoj situaciji, a svoj činovi, koliko god pojedinačni bili, svjedelo reproduktivnu situaciju mogoga rodu, činilo te na raznolike načine. Drugim riječima, u feminističkoj feminističke teorije o osobinama kao političkome postoji latentna pretpostavka kako živjeti svijet rodni odnos tvore konkretni i povijesno posredovani činovi pojedinaca. Uzevši u obzir da se "tijelo" uvijek preobražuje u njegovo ili njegovo tijelo, tijelo je spoznatljivo jedino kroz svoje rodno pojavljivanje. Čini se sužim razmotriti način na koji se odvija ovo prometanje tijela u rod. Moja bi sugestija bila da tijelo postaje svojega roda nizom činova koji se obnavljaju, revidiraju i vremenom komediraju. S feminističkom stajališta, moglo bi se pokušati prepoznati rodno upisano tijelo kao nasklepe nasklepanih činova, a ne kao predodređenu i isključivu strukturu, osnajući ili žigovnu, bila ona prirodna, kulturna ili lingvistička.

Feminističko utragivanje fenomenološke teorije tvorbe moglo bi se koristiti pojmom čina na bogato dvosmislen način. Ako je osobna kategorija koja se širi kako bi uključila preostale političke i društvene strukture, onda bi se i činovi rodne obilježnoga subjekta mogli slično proširiti. Jasno, postoje politički činovi koji se namjerne i svrhovite radnje političkoga organiziranja, otpora, kolektivne intervencije, sa širokim ciljem uspostave pravednijeg sklopa društvenih i političkih odnosa. Postoje tako činovi koji se počinjavu u ime žene, a postoje i činovi koji su to sami za sebe, odvojeno od ikakve svrhovite posljedice, koji su izaziv i samoj kategoriji žene. Dosta, valjalo bi razmotriti jasnost političkoga programa koji te radikalno preobraziti društvene situaciju žena, a da prvo nije utvrdilo je li kategorija žene društveno konstruirana na takav način da bi ženi ženom znati po definiciji biti u potčinjenoj situaciji. U razumljivoj želji da iskaze solidarne veze, feministički diskurs često se oslanjao na kategoriju žene kao univerzalnu pretpostavku kulturnoga iskustva koja u svojem univerzalnom statusu pruža lažna onoloko obestaje eventualne političke subdistanse. U kulturi u kojoj se petežito pretpostavljalo da je lažna univerzalna "čovjeka", to jest "muškarca" (jasno

Premda su veze između kazališne i društvene uloge složene, pa je među njima teško povući distinkcije, te premda i kazališne predstave mogu naići na političku cenzuru i zajedljivu kritiku, rodni izvedbama u nekazališnim kontekstima ravnaju izravne kaznene i regulativne društvene konvencije

4 Julia Kristeva, *Stavovi o ženu*, Paris: Editions Desclée, 1982, 263.

**Feministička kulturna antropologija i izučavanje srodstva pokazali su kako kulturama upravljaju konvencije koje ne samo reguliraju i jamče proizvodnju, razmjenu i potrošnju materijalnih dobara, nego i reproduciraju same rodovske veze, kojima su, kako bi se održale, potrebni tabui i kaznena regulacija reprodukcije**

- "čovjek" i "mulkarac", op- presj) kaskienale na su samom ljudskosti, feministička teorija uspješno je pokušavala tendencijom specifičnog afinitet vidljivom i preispitati porijekli kulture u terminima koji bi priznavali naravnost, utjecaj i daljnje žena. Ipak, u tome naporu da se suprotstave neodoljivosti žene kao kategorije, feministke se ulazi opasnost da vidjmom uzme kategoriju koja može, a i ne mora, biti reprezentativna za konkretne žive žene. Kao feministkinjama, držim, bilo nam je manje do toga da razmotrimo status same kategorije te, dosta, da razumimo upotrebu daljnjega koji ishode iz nepreispitane reprodukcije rodni identiteta koji održavaju razgovjetno utvrditi i binarne kategorije mulkara i žene

Kada Beauvoir tvrdi da je žena "povijesna situacija", naglašava da tijelo polnosti određenu kulturnu konstrukciju, ne samo kroz konvencije koje sankcioniraju i propisuju kakvim čini svoje tijelo, "čin" ili levditi koja jest neke tijelo, nego i kroz prethodnu konvenciju koja strukturira način na koji se tijelo kulturno zamjećuje. Dosta, ukoliko je rod kulturno značenje koje preuzima spolno tijelo, te ako se to značenje održuje sudjelovanjem razumljivih činova i njihovih kulturnih zamjećivanja, onda se čini kako se u terminima kulture rod ne može radikalno od spola. Reprodukcijske kategorije roda uprizorje se u širokim političkim razmjerima, kao kad žene prvi puta stupe u neku profesiju ili vođu na prvi, da kada se počnu na maštajući nov način poticati u pravim i političkim diskursima. Ali svjetovna reprodukcija rodno obilježnih identiteta odvij se kroz raznolike načine na koje se tijelo uprizoruje u odnosu na duboko utisnuta ili nasleđena očekivanja o tome kako se biva određeni rodom. Valja uzeti u obzir da postoji širenje razvoja rodni narzi koje proizvodi posebnu fenomen pravednoga spola, prave žene, ali što kao drugu vladajuću i učinkovitu društvenu fikciju, te da je to naslojavanje u vrstomom pravzelo sklop tjelesnih stihova što se u različitim obliku dolazi kao prirodne konfiguracije tijela u spolovima koji postoje u binarnom odnosu jedan naspram drugome.

## II. Binarni rodovi i heteroseksualni ugovor

Kako bi se zapanila reprodukcija određene kulture, raznolikih zahvati, što ih buljevi antropološka literatura o srodstvu, uslovliti su spolnu reprodukciju unutar granica bračnoga sustava atomiziranoj na heteroseksualnosti što izmkuje reprodukciju ljudskih bića u određenim rodni modovima koji uključuju jambe daljnju reprodukciju toga sustava srodstva. Kao što su Foucault i drugi nošili vezivanje prirodnoga spola s razgovjetno utvrdim rodom i s obito sporedom "prirodnosti" prema suprotnom spolovodu predstavlja nepotrudna sprega kulturnih konstrukata u dublje reproduktivnih interesa<sup>5</sup> Feministička kulturna antropologija i izučavanje srodstva pokazali su kako kultura

ma upravljaju konvencije koje ne samo reguliraju i jamče proizvodnju, razmjenu i potrošnju materijalnih dobara, nego i reproduciraju same rodovske veze, kojima su, kako bi se održale, potrebni tabui i kaznena regulacija reprodukcije. Lévi-Strauss pokazuje je kako tabu nad incestom učinkovito jamči usmjerenje seksualnosti u pravcu razumljivih oblika heteroseksualnoga braka<sup>6</sup>, a Gayle Rubin je svjetloju dakazala da tabu nad incestom proizvodi određene vrste razgovjetno utvrdim rodni identiteta i oblika spolnosti<sup>7</sup>. Sa svoje strane jednostavno želim reći da je briga oko oblikovanja tijela u razgovjetno utvrdim spolove, a "peredim" izgledom i "prirodnim" heteroseksualnim dispozicijama. Jedan od načina na koji se reproducira ovaj sustav prolike heteroseksualnosti, iako etnocentrična bahatost daje naslutiti nagradu koji vodi oskrbi obveznim struktura rodovskih veza, onakih kalvina ih je upao Lévi-Strauss, je bih zajedno s Rubin utvrdila kako su suvereni rodni identiteti omake ili "travog" sastata sustava srodstva. Prijepr glade činjenice da su spol, rod i heteroseksualnost povjesni proizvodi koji su se s vremenom stupili i radikalni kao prirodni, određene je privikan dobar do kritike paucimost ne samo Nichela Foucaulta, nego i Monique Wittig, homoseksualnih porijeklata i raznih kulturnih antropologa i socijalnih psihologa<sup>8</sup>. Ovom teorijama, nadatim, još uvijek manjka kritičkih izvora da bi radikalno promislili povjesno naslojavanje spolnosti i konstrukta povezanah sa spolom, ukoliko se ne ograniče i na opću svjetovnu obliku u kojima se ovi konstrukt proizvode, reproduciraju i održavaju unutar polja tijela.

Može li feministologija, pripomoći feminističkoj rekonstrukciji slojevitoga karaktera spola, roda i spolnosti na razini tijela? Prije svega, feministologija se usredotočuje na raznolike činove kojima se konstituiru i preuzimaju kulturni identitet te tako pruža dobrodošlo polazište točnu za feminističku kritiku koja se trči razmjeriti svjetovno način na koji se tijela oblikuju u rod. Formulacija tijela kao modusa u kojemu se ostvaruju mogućnosti dramatičnije i uprizorjena nađ način da se shvati kako se utjelovljaju i izvedu kulturne konvencije. Ali čim se trčilo, ako ne i nemoguće, razmisliti način na koji bi teorijika povijca, koja uzima tvorbu činova kao polazište točnu, komparativizirala razmjer i sustavni karakter daljnjega žena, iako pojedinačni činovi dolaze tebi održali i reproducirali sustave daljnjega, to svaka teorija o osobnoj političkoj odgovornosti mora poći od te pretpostavke, iz toga ne slijedi da je daljnje posljedice jedino takvih činova. Moglo bi se primijetiti da daljnjepki usvoj ne bi imali čime biti posredovane kada ne bi bilo ljudskih bića žigi bi raznoliki činovi, prethodni konstruirani, proizvedeni i održavali daljnjepki usvoj. No tu su društveni konteksti i konvencije unutar kojih određeni činovi ne samo imaju mogućima nego i upće pojmljivima.

5 Vili i Michel Jussault, *History of Sexuality: An Introduction* (New York: Bantam Books, 1980) 154; "spolno tijelo nastaje je da se u to vrijeme jednako, pravzelo uslovliti etnocentričnim činovima kulturne povijesti usvoj i svaki što je pak uslovliti spolnost u li koje jednako kao naravnoga načela.

6 Vili Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship* (Boston, Beacon Press, 1969).

7 Gayle Rubin, "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex," u *Essays on Anthropology of Women*, ed. Rayna E. Strier (New York: Monthly Review Press, 1975) 178-81.

8 Vili eng tekst: "Paraphrase on Jean Spila i žena, Beauvoir Wittig i Foucault," u *Feminism as Critique: An Essay in Political and Cultural Critique*, ed. David Gaillard (London, Routledge, 1987).



Preobrazba društvenih odnosa tako postaje uzrok preobrazbe hegemoniziranih društvenih uvjeta, a ne pojedinačnih činova koji se tim uvjetima nastoje ograničiti. Ograničeno li se na politički činovi, uključeno se opasnost da se poražavamo golim posrednim, ako ne i epifanističkim odrazom tih uvjeta.

Ne znam čiji sriscima zlogoda "člana" stoji na raspoloju individualističkih pretpostavki da naglašuje nešto suštinski važno, fenomenološki diskursna, koja je u tvorbenim činovima riječi kao čisto vremenski trajanje umatir čijeje predstave, "člana" se nekako koje djelimo u drugima i "kolokvencijama" Ba. Kao kao što se stvarni žanrovski tvorci čiji su nam kategorije osobe koje su uokupljene i političke strukture, tako postoji i nadežnje člana koje se osimaju na kazališnosti i koje je namjele osobno orijentirane te koje djelomice oslabljene kritike teorije člana kao "pre-egzistencijalističke". (Čin koji jest rođ, čin koji utjelovljuje ono što namjele jesu utoliko što dramati i aktivno utjelovljuje i **stvar** određena kultivna člana koja čine se kao odgojna, člana iste stvar jednog jedinstva člana. Zbog toga, postaje utjelovljen i pojedinačni način da se osimaju vlastiti rođ, ali člana da se pojedinac tvorci, te da čin tvorci a **stvar** u određenoj funkciji i zahranima, nedovoljno nije samo stvar pojedina. Potonja naglašava da ne možemo umanjiti utjecaj određeni rođnih normal koje nastaju namjele obitaj i koje se namjele namjetu stih obitajskih modusa kažnjavanja i nagrade se koji se kao posljedica toga mogu konstruirati kao izraziti individualni, jer čak u osome slučajeva obitajski odnos nekapitaliziraju, individualiziraju i specificiraju kulturne osome koji im prethode - riječi su, ako upoce i jesu člana, različito izraziti. Čin koji arto člana čin. In koji nešto izrovi, u izvješeno je samlu čin koji se odvijao prije nego što je taj nešto postiglo na pozornici. Ona je rođ čin koji se utjelovljuje, bač kao člana i osome predstave pojedine glumci koji se njome služe - ne koji i sam zahtjeva pojedine glumce kako bi se mogao situirati i reproduirati kao želja. Valja razlikovati člana postavke koje služe u čin kako bi se stvarala na vreme koncentracije djelovanja, djelovanje u suglasje, koje redovito koncentrirano tvori rođ.

U koprivu je daleko smisla roditi? Kako antropolog Victor Turner sagleda u svojih istraživanjima rituala društvene drame, društveno djelovanje izlazi iz sredstva koja se **završavaju**. To je penjanje na vrh i penjanje iz sredstva koja se **završavaju** predviđanje sklepa. Značaja koja je već društvo uspostavila, to je stvaranje i efikasnost oblik njegove legitimacije. Kada se ovo shvati društvene izvedbe primjeri na rod, postaje jasno da takvo postaje pojednaka i tijela koja izvede ta značenja tako da postaju simboliziraju određene roditeljske modele, to je "rodjaka" odmah stvaranje i jasno rodjaka. Postoje vječnosc i kolektivne dimenzije tih rodjaka i njihova seva izlazi iz

izvedbama. Izvedba se provodi u djelo sa stručnim osobljem održavača robe u gruzovima i njegovu binnarog okvira. Jednom petogodišnim terminima, izvedba brzo napreduje društvene zakone.

Kao prva radnja u izvedbini *Šta, rod i je* razlikuje izbor iz projekta koji odražava posebnost autora, ali nije ništa iznenađujuće ili propisan pojedinom, u što će se znatno zasigurno post-strukturalističkim vengstima uspejstva. Tjele nije pasivna maet kulturnih kultura, poput kakva bihstovnog prihvataje pojave zadanu kulturnih odnosa. Ali mi upotrebljava pasiva ne poveruje kulturnim konvencijama koje biu omeđuju tjele. Glumci su uspeh ve u pozornosti, unutar izmama koji odražavaju izvedbu. Baš kao što se stvaraju svoje uspeh razlika izvesir baš kao što predstavu izmaka i tekst i njegove izumaluje, tako i redno određena tjele glume svoje uspeh u kulturnu subvenciju tjele i izmama posredni, ali i izmama svoja izmama unutar izmama ve izmama izmama.

[illegible]

Transvestitski rod jednako je toliko u potpunosti stvaran koliko i rod bilo koga čija se izvedba izvodi u skladu s društvenim očekivanjima. Rodna je zbilja izvedbena, što posve jednostavno znači da je zbiljska jedino u onoj mjeri u kojoj se izvodi

[illegible]

19 Bruce Vichers, *Sale, Slavery, and Identity: The Limits of Choice in Antislavery, Boston: Routledge and Kegan Paul, 1994*.

41 Richard Schickel, *Ben and Thelma: The Story of a Marriage and a Marriage* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992). With possible "Theater" in the title, *Ben and Thelma*, 225, 228.

**Rod ne možemo razumijevati kao ulogu koja bilo izražava bilo skriva neko unutrašnje "jastvo", shvaćajući ga mi kao spolno ili ne. Kao predstava koja se izvodi, rod je u velikoj mjeri konstruirani "čin", čin koji konstruira društvenu fikciju svoje vlastite psihološke unutrašnjosti**

Jednome smislu nova, modalitet roda što se ne može spremno asimilirati u prethodne kategorije koje reguliraju rodu zbilje. Sa stabiliziranim i nepostojjećim kategorijama nešto bi mogao tvoriti "a, pa to je napravo djevojka ili žena", ili pak "to je zapravo dječak ili muškarac", te nadalje reći kako izgled proturječnih dijelova roda, te da razgovorito utvrditi i poznati dijelovi mora da su, ipak, potpuno neostvarena, roditeljska ostvarena u drugu vrijeme ili na drugome mjestu. Međutim, iznervirajući može i više ne jednostavno izraziti distinkciju između spola i roda, on izlazi, barom implicitno, samu distinkciju između pravda i zbilje koja strukturalno dobar dio populacijskog razmišljanja o rodnom identitetu. Ako "dijelu" roda (svi sami izvedba, onda se ne možemo utvrditi nekakve esencijalne i neostvarene "spolu" ili "rodu" koju izvedba nauko izražava. Dosta, trans-establiš rod jednako je toliko u potpunosti sistevan koliko i rod bilo koga čega se izvedba izvodi u skladu s društvenim očekivanjima

Rođna zbilja je izvedbena, što pove jednostavno znači da je zbiljka jedino u onaj mjeri u kojoj se izvodi. Moglo bi se, čini se, reći da se neke vrste čineva izmabe kao izvedba neke rođne sebi da identiteta, te da se ti činevi ti prilagođuju očekivanjima rodnom identiteta ili na neki način oporaviti to očekivanje. To se očekivanje sa svoje strane izmaje na opazaju spola, pri čemu se spol shvaća kao razgovorito utvrditi i činjenična dosost prvotnih spolnih obilježja. Ova implicitna i popularna teorija koja kaže da činevi i kretnje izražavaju rod sugerira da je sam rod nešto što prethodi raznoškim činovima, položajima tijela i kretnjama uz pomoć kojih se dramaturizir i spoznaje Dosta, popularniji se imaginaciji rod nadaje kao supstancijalna jezgra koja se može razmišljati kao dahovni ili psihološki korelat biološkome spolu<sup>12</sup>. Međutim, ako rodni atributi nisu izražajni nego izvedbeni, onda li stihali očekivati izravn identitet koji, kako se misli, izražavaju i otkrivaju izvedbama između izražavanja i izvedbenosti od ključne je važnosti, jer ako su rodni atributi i činevi, razdijeli našli na koje tijelo pokazuje da pravodu svega kulturna mišljenja, izvedbenoga karaktera, onda ne postoji neki prethodni psihološki identitet o koji bi se nešto čim da atributi mogu oporaviti. Tada ne bi bilo pravih i lažnih, pravih i krivih rodnih čineva, te bi se postizanje identiteta rodnoga identiteta razmišljati kao regulativna fikcija. Činjenica da se rođna zbilja stvarno nepokretnim društvenim izvedbama može voditi i zaključiti da su sami pogovori esencijalnoga spola, prave i nepravilne mišljenosti ili dosnosti, plodovi tvorbe koja je dio strategije kojom se zakriva izvedbeni aspekt roda

Stigodim toga rod ne možemo razumijevati kao ulogu koja bilo izražava bilo skriva neko unutrašnje "jastvo", shvaćajući ga mi kao spolno ili ne. Kao predstava koja se izvodi, rod je u velikoj mjeri konstruirani "čin", čin koji konstruira društvenu fikciju svoje vlastite

psihološke osunutrašnjosti. Naprion glediti kao što je ono *Jerlinga Coffmana*, koje predpostavlja jastvo koje preuzima i razmišlja raznoške "uloge" unutar stidljivih društvenih očekivanja "igre" modernoga života<sup>13</sup>, je predložen da se to jastvo shvati ne samo kao narodnikativno "izvansko" što ga van društven diskurs, nego i da se samo pripisvanje je unutrašnjosti shvati kao javno reguliranje i sankcioniranje oblika izvedbene esencije. Rodovi tako ne mogu biti ni stidni ani lažni, ni zbiljski ni peridni. A ipak smo postigli izvještaj o stidjeti u kojemu rodovi bore prisoznati osunutrašnje, u kojemu je rod stabiliziran, polariziran, razgovorito utvrditi i tvrdoglav. Zapravo, rod je prisiljen pokazati se modelu istine i lažnosti koji je ne samo o sepnosti s njegovim izvedbenom prisoznanjem, nego i stidli društvenoj politici rođne regulacije i nadzora. Pogreška izvedbe svojega roda izaziva čitav skup kaznenih mjera koje su ujedini i oštrije i suverene, a dobra izvedba pruža te unutrašnje kao ipak postoji esencijalni rođni identitet. Činjenica da čineva tako remeti te unutrašnje te da kulture tako spremno kažnjavaju ili marginaliziraju one koji ne uspijevaju izvesti izravn rodnoga esencijalnoma morala bi biti dovoljnim znakom da na nekoj razini postoji društveno mišljenje kako su istinitost ili lažnost roda stvar jedine društvene politike, a neopito ontološko suide<sup>14</sup>.

### III Feministička teorija: otkriv izražajnoga modela roda

Ovo shvaćanje roda ne nameće obitavstvu teorija o tome što on je ili o načinima njegove konstrukcije, a ni ne propisuje izravnu feministički politički program. Dosta, mogla bih zamisliti brojne međusobno nesuglasne političke strategije koje bi se okoridale ovim viđenjem roda. Neki bi nas mogli pitati: gdje zbog toga ukoriti i izmisliti na tome da svaka teorija rođne tvorbe polazi na političkim pretpostavkama i implikacijama, te da je nesuglasje obilježji teorija roda od političke filozofije feminizma. I ja bih se zapravo složila s time te bih naravno lako prevratila politički interes stvaraju društvene pojave stvarnog rođi kao i da bih radikalno kritike rođne tvorbe feminističkog teorija ne uspijeva napraviti identitetu načina na koji čineva strukturalno ontološke kategorije uz pomoć kojih postizamo rod. Gayatri Spivak izmaja je postavka prema kojoj se feminističke teorije osloniti na operativnu esencijalizam, lažna ontologija žene kao univerzalne kategorije, kako bi promislale feministički politički program<sup>15</sup>. Ona zna da kategorija "žena" nije u punome smislu izražajne tvorbe, te da se neopostrebiti i diskontinuitet referentna raga i opere jednodržajnosti zanika, ali sugerira da se taj zanik koristi u strategije tvorbe Kristeva našu silnu mogućnost, čini mi se, kada propisuje operativne kategorije žene kao političkog oruđa a da se terminu ne pripisuje

12 J. M. Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990).  
13 J. M. Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990).  
14 J. M. Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990).  
15 J. M. Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990).

16 J. M. Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990).

17 J. M. Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990).  
18 J. M. Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990).  
19 J. M. Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990).  
20 J. M. Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990).

ontološki integritet i dodaje da se, sirično govoreći, ne može reći da žene postoje<sup>16</sup>. Feminističke bi se se može okrenuti zbog političkih implikacija tvrdnje da žene ne postoje, pogotovo u svjetlu izvjerljivih argumenata što ih u svojoj knjizi *Neodrživi prenas* Mary Ann Warren<sup>17</sup>. Ona terdi da je društvena politika koja se tjele sudara nad populacijom i reproduktivne tehnologije osmišljena kako bi ograničila i porokala svomim iskorištavanju postojanje žena. Kakva dobra, u svjetlu takva zahtjeva, nose razmatranje oko metafizičkog statusa termina i treba li zbog očitih političkih razloga povući stalan iz ravnice?

Ali, jedno je razbiti termin i znati za njegove ontološki manjkavost, a drugo artikulirati normalnu viziju feminističke teorije koja slavi ili emancipira neku esenciju, perzidu, kulturnu zbilju koja se diže s drugima a koja je nemoguća pronaći. Opet u knjizi *Bratstvo* ne sastoji se u prepoznavanju svijeta sa stajališta žena. Ne znam kakvo je to stajalište, ali koje bilo da bilo, na može biti jedno jedino, a pogotovo ne ono za koje bih se sama razumjela. Tebi bi napola bilo točno reći da me zanima kako se fenomen muških i ženskih stajališta napio konstruira, te premda ja zaista mislim da su ta stajališta društveno konstruirana, kao i da je važno saznati neke od njihove genealogije ili stajališta, mo primarni interes nije obratiti, dekonstruirati ili rekonstruirati rodnu epistemu. Sama pretpostavka kategorije žena zahtijeva krovnu genealogiju složenih institucijskih i diskurzivnih poluga koje je tvore. Iako neke feminističke književne kritičarke tvrde da je pretpostavka o spolnoj razlici sužna za svaki diskurs, takva politika reifira spolnu razliku kao utemeljiteljski momenat kulture i nemogućeg analizu ne samo toga kako se napje stvara spolna razlika, nego i kako se ona konstruirano tvori, i tvorene muške tradicije koja ima pravo preokupa nad univerzalnim stajalištem, i unutar feminističkih pozicija koje konstruira univerzalnu kategoriju "žene" u ime prava na bratstvo i slobodu podložne klase. Kako je Foucault rekao poredom humanističkih napora da se oslobodi iskrivljenim subjekt, subjekt koji se oslobodio još je jače spustao nego što se spocetka mislilo<sup>18</sup>.

Ne znam je da smatram kako bi kritička genealogija roda morala počivati na fenomenološkim pretpostavkama, od kojih je najvažnija proširona koncepcija "žene" koji se diže s drugima i koji je posvećeno konstruiran, te koji je izveden u svijetu koji sam prije opazio. Ali kritička genealogija mora se dopuniti politikom izvedbenih rodni činova, politikom koja će ponovno opisati rodne identitete i ponuditi preskriptivno gledište s obzirom na to kakva bi rodna zbilja morala biti. Potvrdni opis mora obratiti refleksije koje prekidaju služe kao supstancijalne rodne jezgre ili identiteta, ali i razvijajući i nepredviđeni činove i strategije kojima se u tuđi znak tvore i zakrivaju rodovi kakve žrtve. Kao što hiva, propagati je treba, ako si

zbog čega drugog ono znao što moramo misliti svijet u kojemu činovi, kretnje, vidljiva tijela, slobodno tijelo, razneoblike željene značaje koje vrijednost iz rodu, ne izražavaju ništa. To propisivanje u zajednastvu smisla nije utopijsko, nego se sastoji u zahtjeva da priznemo postojanje slobodnosti rodu koji naš jezik redefiniše priključiti se izvedeno iz slobodnosti u dramsku kulturnu sugru bez izuzetnih posljedica.

Zaustavim, ostaje politički važna zastupiti žene, ali činiti to tako da se ne okretaju i reifiraju isti onaj kolektivistički koji teorija navedne tebi emancipiraju. Feministička teorija koja pretpostavlja spolnu razliku kao nužnu i neoprogovnu teoriju polazištu točku bez samnje je napredna od humanističkih ciklusa koji univerzalnost stapa u muškošću i svu kulturnu prevagaću kao muško vlastništvo. Jasno je i da je nužno pazljivo prebiti tekove zapadne filozofije u različitim stajalištima kojima se bratstvo pripisuje, ne samo kako bi se otkrila posebna perspektiva i skup interesa koji su u pozadini tih nazloged predradnih opisa zbilje, nego i kako bi se ponudili alternativni opisi i preopisi, šavirke, kako bi se filozofija uspostavlja kao kulturna praksa te kako bi se općini zastupiti izložiti kritici s marginalnih kulturnih pozicija. Ne sporim se s tom procedurom i samim je trejzmo da sam i sama iz tih analiza izvukla mnogo koristi. Istečno se samo da spolna razlika ne postane refleksija koja i nehotice čuva binarno sudbavanje rodni identiteta, kao i izmisliti heteroseksualni okvir unutar kojega valja opisati rod, rodni identitet i seksualnost. Po mojemu mišljenju, nema ništa u ženskosti što bi čekalo priliku da se izrazi. S druge strane, razmišlja ženska iskustva bratstva mnogo toga i još mnogo toga treba da izrazi, ali valja biti spreman s tom vrstom teorijskog jezika, jer on ne izvještuje o nekim predviđajstvom iskustvu, nego stvara to iskustvo jednako kao što i ograničuje njegovo analizu. Bez obzira na nepredviđni karakter patrijarhata i prevlasti spolne razlike kao operativne kulturne diskusije, nema ništa drugog u binarnom rodnom sustavu. Kao željene polje kulturne igre, rod je u izmisliti stvar inovacije, premda je pona jeno da postoje stroge kaznene mjere za one koji osporavaju stvarnost tako što ga izvede kad nije na njima ređ ili kad neodrživo improviziraju. Rod se ne upisuje na posebno tijelo, niti je predodređen prirodno, jednako, simboličkim ili prebitno patrijarhalnom poviješću. Rod je ono što redefiniše normu, pod premlom, svakodnevno i nepredviđno, pusi tjeleske ili užitke, ali ako se taj konstruirani čin pobeka s nečim prirodno ili prirodno datim, nimalo će i moći da se tijekom prošim kulturno polje kroz subvertirane izvedbe različite vrste.

#### S engleskoga preveo Lada Čak Feldman

*Le Performing Feminisms*, ur. Sue-Ellen Case, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990

**Kritička genealogija mora se dopuniti politikom izvedbenih rodni činova, politikom koja će ponovno opisati rodne identitete i ponuditi preskriptivno gledište s obzirom na to kakva bi rodna zbilja morala biti**

15 Principijalno izmisljeni su Center for Feminist Studies, Western University, jezika 1993

16 Julia Kristeva, "When Can Women Be Deaf?", *grrrr* Marilyn A. Angus, a New French Feminism, ur. Elaine Marks i Isabelle de Courtivon, Yale Book Series 1991

17 Mary Ann Warren, *Gendered: The Reproduction of Sex Culture*, New Jersey: Rowman and Allanald, 1992

18 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, *grrrr* Alan Sheridan, New York: Vintage Books, 1978

Judith  
Butler

# Nevolje s izvedbom

Píše: Lada Čale Feldman



Karolína Wille  
501 Striptease  
Object Series

Teorija instinkata je da tako kažem naša mitologija. Instinkti su mitološki entiteti, viličanstveni u svojoj neodredivosti. U svojem radu *mi ih ne možemo zanemariti*, a ipak nikada nismo sigurni da ih jasno vidimo.

### Sigmund Freud

U ovoj mjeri u kojoj je *posredovana mitom*, Freudova teorija nije doslovni prijevod ili odraz zbilje, nego njezin simptom, njezin *metafizički* iskaz. Mit nije puka izmislicina, međutim, nego narativna simbolička logika koja se bavi vrlo stvarnim načinom funkcioniranja, vrlo stvarnom strukturom odnosa. (...) Između zbilje i psihanalitičkog mita ne postoji odnos suprotstavljenosti, nego odnos (analitičkog) *dijaloga*: mit se hvata u koštac s nečim u zbilji što on ne razumijeva, ne obuhvaća i ne svladava u potpunosti, nego čemu on pruža odgovor, *simboličku repliku*... djeluje ne stoga što je točan nego stoga što *održava*... održavajući u Drugome, prokežujući *istinsku strukturu*... izvlači svoju teorijsku učinkovitost ne iz svoje istinske vrijednosti, nego iz istinosnog susreta s drugim.

Shoshana Felman

Ne kažem da nema nekih vrsta bioloških razlika. Ali ja uzijem pitanje pod kojim uvjetima, pod kojim diskurzivnim i institucionalnim uvjetima, određene biološke razlike - a one nisu nužno takveima - postaju značajne odlike spola.

Judith Butler

line Jack Butler<sup>1</sup> već je, a to ne samo u feminističkim krugovima, objasnio aureu neprepoznata autoriteta u planiranju samo-destruktivskih namena feminističke teorije, koja se razumeno dogo uspevala oporjediti antideološki i anti-stopski, relativističkoj, točnije, ideološki ambivalentnoj "politici post-modernizma" (isp. Butlerben, "Postmodernizam i feminizam", u 1969, 141-168; Fuchs, 1996, 144), goi i danas iznenađujuć kako se lakost sams razgrbljenog imputa šie ga kategorijoi identiteta namoe destruktivizacija ora noga stvarno dopustiti samo ora "koj sa se poveljeno mogi okrenuti statusnom subjektu u punome smislu subjektivnosti-8. Znači ka mišići snage i, subjektu s pravom glasa, pograda građanskih prava i slabobolga autoriteta. Sams subjekt koji ved uliva simboličku namoznost moze teiti rutenja određenih prepreka koje ga strukturiiraju, ka šio je primjerice spolna razlika i. Kriza subjektivnosti je prije voga kriza mišićavca i mišice simboličke virge kao novog elementa subjektivnosti" (Braidotti, 1996, nas prema Maguireli, 1992, 205).

Kao što, nedoljiti, naslov riješava prvu krugu velikoga odjeka, *Nervos* s rodom i feminizacijom i začepružuje identitetu, jasno daje naslutiti, Judith Butler neće se usuglasiti od dvojstrane primjene logičkih posljedica što ih postfeministički teorijski-ideološki program, usmjerenj ovdje ponajprije u kritici postgigantizma tekstovima *Monique Wittig* i *Julije Kristine*, proizvedu: naprosto lektira (analitički) poststrukturalističkih razlika poput *Michela Foucaulta*, *Jacquesa Lacana* ili, kako je još naglasila u njenoj knjizi o jeziku, *Alaina Kaja Zivade*, o shvaćanju pravnica spolno/spolnosti, *Jacquesa Derridaa*. Ako je dopijevanje u rod, kako je još krajem četrdesetih objavio Simone de Beauvoir, jedna od prvotnih sastavnica dopijanja na svijet i postavljanja razlike, to kao takav pojmovna osnova čorbe za pravo na žensku razliku u ime koje se imaju izvršiti kognitivni oblici teorije ili političke akcije, onda je, prema Butler, vitalna zasluga baš feminističkoga ribljenja ponajprije potraga za oparadnom ontološkom utemeljenj svoje temeljne radne pretpostavke – kategorije roda. Na kraju, kao i sve ostali jezik simboličkoga svijeta u koji su žene upale s malom količinom baš od politike kuća, tako je i ovaj: *svako* koga su u svoje ruke kao sredstvo svoje revolucije već nekakvopu upljale falogocentričnosti meklo-jezuitskoga spletnost<sup>2</sup>. No prema Foucaultu ekspliktno datira od 18. stoljeća<sup>3</sup>. Ona je i sama dovoljno dugo utajala na spolnoj "razlici" i postavljenju što je čvrste granice među dvama spolovima, rade, a da bi naziv u priču pravomoguć je razlike držala lete pejsetećim: politika razlike, naime, se osposobljava polaznim heteroseksualna matricu na čiji podlozi bih sagraditi novi dom i stoga je razlikovanje osuđena na perpejtiniranje esencijalističkih normativističkih pretpostavki

[illegible][illegible]

2 Ta je prekrivajoča razdeljila modrone odprti v zgodovini kas izven atvrom konvencionalnosti, jer se s tem razdeljila, prava konvencionalni razdeljila prava stilskega delovanje sredi - od gladi razdeljila in aplikacija, prvi put razi razdeljila izone sredi in predelji delovanje in razdeljila sredi in ga pritrjeni sredi podla konvencionalni raz.

Na žalost, kao i sav ostali jezik simboličkoga svijeta u koji su žene upale s naivnom željom da počiste kuću, tako je i pojmovlje kojega su se revno latile kao sredstava svoje revizije već neiskupivo uprljane falocentrističkom mediko-legalističkom spletkom, što prema Foucaultu eksplicitno datira od 18. stoljeća

na kojima poljstvu upravo oni isti zakoni koji  
na "žene" karda žele izmesti

Jer, gdje počiva (fiktivno) ontološko "izvorište" neke uvjete, stadijne, koherentne, a onda i eventualno politički operativne predodžbe o rodu, ili, umjesto toga, o rašano-fukovskom rječnom rečnu, genealogija se fikcije, kako prokazuje ovaj način povijesne korelacije i diskontinuiranih zasluga, kao pravažna privid neizbježnoga kauzaliteta? Ako je suptilno o nekakvim pluralnim nesamjerljivim putanjima (rasnog, klasičnog, nacionalnog, posvojenog) što bi ih imala podjedinjivati sinagoga "ženskih subjekata" već radikalna kritička napora izvan razuma, upozorivši na mogućnost mogućih kritičkih u kojima se "postaje ženom" (de Beauvoir), onda se i zajednička (in) spolna oznaka počela opasno fragmentirati. Prije svega, rascepila je na biološku (spol) i kulturnu kodiranu komponentu (rod) potonja se tretirala kao kulturno-ideološki (društveni) slag, percepcije i stereotipi namaznuto na nevino, fiziomorfološki determinirano tijelo koje u o tome ruku a vođi ili manje tjera (bilo) odhvatiti, ovise o prilikama konteksta. No baš je i konceptualna razdvojenost prva postudna, klopka kroz spomenute uvjete, tirdi Butler prije svega, krajnja je vjerojatno dužnostoviti uzroci rodnih stereotipa da se prikriveno stapaše u biologiju na koja se neprecizna pozivanja, koja se trude, kako je već Foucault pokazao, provlače kao svoja generativna naga, svoja prirodna osnova, stalno proizvođići "ideja" prirodnaoga spola, koji sum ne može postojati značenja prije namislovnog upada u jezik koji ga osmišljava. Osim toga, kao što va uporedo de Beauvoir te kasnije razradile kulturne antropologije Marilyn Strathern i Carol McCormack, ili fikcijska Monique Whigg, i "primordij" djeluje podloge zapravo se utjelvi tijela same u upliranu drugostu i njemu raznost ženskoga spola koje čini na (misli)k omeštravanje, te predstavlja i tek skup poboljšanih reproduktivnih kapaciteta, tek utisak kontekstualni varijabilne rodne heterogenosti, napose pošto društvene reproduktivne sudice, koju su potrebni samo heteroseksualni subjekti<sup>14</sup>. Poneki me dirisajući, zaista raznih pakulata da se utvrdi fiziomorfološke odlike spolne razlike ne samo da je rigidnost heteroseksualne norme uvijek uzimala kao svoj neupitan okvir, utjelbljajući sve iznimke - homoseksualne, biseksualne, biseksualne, transseksualne, itd., kao govori utjelbljive, razorne, kulturno-gramatički neprobavljive anomalije i vani ustanovljenih heteroseksualnih pravila, nego je i potraga za (jednom upisano) "muškom" ili "ženstvom" redovito upravljala u pomici prethodne siefenog, dake kulturno propisano, poposano i pošto nije biološki razvrstanog skupa "muških" i "ženstvih" osobina koje bi u ovoj ili onoj mjeri odlikovale različite eksperimentalne skupine<sup>15</sup>. Na-

ko je rod i njegov plemić od spola, zašto bi se pod-  
vrgao su biološkim bitarima? - zašto ne bi  
preostao bez lepota kulturnih mogućnosti  
u do potpune zamagljenosti, žene koja se  
ponaša "muški", muškarca koji se ponaša "že-  
nski"? Tako se pokazuje da je konceptualna  
opreka spola i roda tek jalov pokušaj da se o  
mnogovrstnosti i varijabilnosti pojedinačnih i  
prećutnih odnosa rodnih identiteta  
nako vodi računa, a istodobno sačuva  
biologizirajućeg, invarijantnog dimenzija femi-  
nističkog političkog programa. Pribeći li joj se  
još pitajući nasmetnu normu heteroseksualne  
žrke i ono što ta norma prikrija i isključuje,  
političistički neveselo, ali pak ono što  
Foucault naziva seksualizacijom, kontingencijom  
sprema diskursa, moći, tipa i identiteta što  
prema političnosti naših oblika raznočakli fun-  
tamentalistički mitovi koji se diskontinuirano  
upotre u seksualni život, pa onda naizn, često  
dapatrno, i u tipne rodnih identiteta, postoi  
de razvidno da o "pravednosti" nečije rodne pri-  
padnosti, prividnom konstituciji spola, rodu  
i seksualnih preferencija ne može biti govora.  
Dubavo je "pravednosti" uretek ostavlja je jer-  
k društvu, nastojeći predstaviti koherentnu i  
neprotivmačku subjektu. Stoga o rodu možda  
nasmajati iskupivo kao o dvakaznjoj  
kategoriji, prikladno *učinju* diskursa, a ne svo-  
jevoljno ih pak prirodno diktitirano črnu  
nako unutrašnje, "izvorne" kalčke, koher-  
entne psihološke jezgre, jedinstvenog identiteta  
ega. Prema tome, brojnost mogućih rodnih  
konfiguracija, koja uvijek izmiče filozofsko-  
nističkom klasifikacijskom razgraničavanju, pripre-  
nas da se konceptom roda koristimo kao unifi-  
kacijom, omaložiti utemeljenim konceptom,  
pogotovo želimo li i sami izbjeći filozofsko-  
nističkim priglasima nekritički reprodukciju  
upravo onih sprevratnih (diskurzivnih) meha-  
nizama koje osamostalno želimo osporiti. Bez  
obzira, dakle, na povremeno izmjenjivu raspo-  
diju povodaca, vitkova i marginku koje su užili  
li pretpostiti pogledu polovi heteroseksual-  
nog binarnosti, sprevratnosti Butler, objedini  
Monique Wittig, u suznoj joj molitvi, a  
njezine žrtve posvuda, ne samo u ženskom  
"tubercu".

lipak, Butler se odvaja od Wingo kada na pozornici stupa grupa mlađeg razrednoga predavačanstva heteroseksualne orijentacije. Wingo pleše za nekoliko sati prije: koji je "niti muškarac, niti žena", trči red koji od njega sledi u vite pulave heteroseksualne matrice i usred pozornosti u burlesknoj aspiraciji nezdrave društvene abizije ležnje mnogog i prebitno poželjnog potrošača. Zadatak je tog preostanaka nezastrijet kontingentnost, kulturne ili konstitucije roda i nastajati na potpunom dokazivanju razaranja spola kao konstitutivne efekte (Judekovi). Ona se nanovo kao istinske spoznavaju priroda, a zapravo je plod kontingencije raskolnosit rožnja, smjestio reifira

[illegible]

U Osimu kratka na prvoj strani potpisuje se  
Kronosomom konfident: sama lišće,  
1994, 100-117. po potpisu pričinio  
priznaje salomonov bliskostima i kula-  
gama na potpisu ravnaraju konfident  
konfident konfident ge: a na prvoj strani  
kajja bliska spol/bliska spol bliska  
bliska: Amm bliska (1994)

razna spoznajna koja bi da objasni skup koncepta disocijiranih telesnih i ličnih odlika. To prevarljivo iskazuje da je jedna, prevarljiva autoriteta govornoga subjekta, koji se odmah iz njegove peripetazirajućeg rodne klasifikacije i za sebe prisrbljiti gotovo moći što ih kuje upotrebu jezičnoga sustava, za poetički, zajednički "la" kopon se nepopisivo uspostavlja subjektivitet. Na riječ je, prema Butler, o tradicijskom diskursu ontologije i metafizičke prisutnosti, koji polzha na pretpostavci spolno neodijeljivog Bića koje prethodi upadu u jezik, čim je radikalno povlačenju puna prisutnost tega rodno neodijeljenoga Bića navodno moguće doznati. O tome svjedoče upravo ljubavni tekstovi koje Wittig analizira, diskurs povratnog došla u tome prisustvom ontologijom, diskursi povratničke neodijeljivosti mišnog i ženskog, apstraktnog i konkretnog, fikcije i sadržaja. Ali Wittig doznati radikalno riješi jezično impotentni izljudski subjekt, napominje Butler, i sam reprodukcija nepolovne. Mislišmo li opekne - ovaj pat, opekne izmedu (žie) heteroseksualne i (dobre) homoseksualne matrice, čija se prevrat automatski dovodi do sličnog rastapanja svih rodnih kategorija. Stoga, kao i uvijek, izmišle tane jednostavnost borbenosti subječnosti, koje je opet da se konstituiru na temelju nekog svoj autnog bijeljenog, ali u okviru kojega je logična moguće birati same izmedu konformizma i revolucije, jer su (implicirno) i u same Wittig idealizirane heteroseksualne pilulke i bihevioralne strukture, kao što je pokazala psihanaliza, nerijetko kontaminirane homoseksualnima, i obrnuto, u razumidni i nepredvidivom formacijama heteroseksualnog kao norma time nije razlikovana kao lararouska fantazmatička, imaginacijska izvornost koja susokno nikada nije mogla stajati bez ostataka.

Na prijepitu tih izložbi tace koje Butler preuzima u djela, spomenuti krugovi o kojima ovdje raspravljamo – i sam izvedeni u svojstvu brojnih logičkih izвода upravo oni teoretički koncepti koji perthodno izlaze kritički, mitološki prijavljajući njihove vitalne napuke – valja mi upošliti na proceduralno podudarnost argumentacije koja postlje svoje diskursivne stike, kritički čitajući de Beauvoir, Kristeva, Wittig, Irigaray, Lacoue, Žižeka, pa i samoga Foucaulta koji je neosporno, upiše psihanalitičke koncepte, njezno najugubitije crude? Jer, na o području, uvažav iznenađuju temeljna nekog diskursivnog ili društvenog porijekla (tj. "režim") koji je pale naznačiti njegovu opravdanost? nije samo iz njih javitiško teorije i prakse, no i je odgovorovan liberalni humanizam, pravičiteljstva, nego nastavlja preopjati i najgrudnijiše teorije pokušaje da se oni ospre, poput psihanalitičke, i kako smo već djelovali pokušaj, fenomen, upitnih nesavladiva protuslova i paradoksa, upostavljanji neka lokutivna od društvenog

i seksualnih porudica koja prijetu laberintu ili diskurzivnih intersekcija, dopače, upravo potpuno! (prije svega heteroseksualne) normativističke pretpostavke koje teži podvratiti za bregu se feministički kritičari za podržeto nalazi u neslogičnom pred-patrijarhatu matrijarhatu, za Wittig, taj je tonaj besporna transcendentno justivo što se uspostavlja jezikom, za Irigaray, šeta kao "prvotna materija"; za Freud i Lévi-Stroussa tabu nad incestom i homoseksualnošću, za Lacana, prvotni zakon kastracijskog kompleksa i Imena Oca, jedini kojemu je identičanizam diskurzivnim učinkima dade svojstvo univerzalnosti, potpunoga preklapanja svih kulturnih polja, unajednice uposlojeće svih svojih izmišli i sans Foucault zavlada neka ne-diskurzivna, bakolbiki i nesviti "multifunkcije užika" što se ostvaruje u intertekstualskoj seksualnoj razmjeni (sjet), a koji da prethodi regulativnim strukturalna moć!

Za Kristusa pak, predstavljujućeg Isusa, mnogostruki simboličan domenot ponovnih i posredičkih jezikom naknadno sublimiranih naglava što subjekti vezuju uz zaistačko okružje mogućega tjela. I Kristova, dakle, najvažnija smjotica u "grinodu", sebiobjavljuje o njemu misli i kao o varijabilnoj kulturnoj konstrukciji u koju će i sama svojom "autorskošćom deskrivacijama" upisati povratno određena, diskutivna kontingentna značenja. Jer, kao što ćemo vidjeti i u Butlerovoj kritici Žilkeusa Healskog, kako umatati jezika sobjediviti o pred-jednako ontologiji primarnih naglava? Je li, dakle, ta ontologija točno apozitivna? Ako se multiplikiraju, heterogenosti primarnih naglava manifestiraju u simboličkom, kao amonadna postičkih mogućnosti jezika koji je sam uvijek već nastao uvan simboličkom, onda se ne amonadno stoji ton iskon jeziku (njegovome *afiniku*) kako bismo ogravnali postojanje efere (azurak) koji je taj isti jezik postizao kako bi uspeo tvojati na taj i proizvediti značenja. Vidimo i da je Simonićko subalternirano Simboličkom, čiji se otklani zakon ne dovodi u pitanje, nego podrazumjeva kao predjotni pridržavanje bilo kakvih značenja, pa dakle i onih koje sama Kristova pripisuje primarnim naglavima. Oni se, prona Kristova, otklaju u raznolikim kulturnim praksama koje Kristova samosvojno protivgla kao njesta slične mnogostrukosti nasproti principu nekadatizirane ideolozi koja se ustanovljuje Simboličkom u poboljšanim stajanjima, u magičkim vjersvargama.

**Heraklitovom** protjecanju i arapikom instikima, zatim esvistik predodžbama, napose avangardnoj poetskoj praksi. Ne same da je magičnost rođena kao neopuziva i društveno ne-konstruirana biološka teleologija, nego Kristove plaća dani i orijentalistički konstruktivizacija "primativnog" i "isotopološkog", unaprijediš sam multiplikativni u omeđeni jednogzorni omadžili - magična biološka

6. Foncazione spretore paginor "regi-  
laritje" i "valior" butor nase mjet kum-  
bina te lmpureta "olijetaja" i "valio-  
naja" lue butor 1997 161-162 kaja u  
lmpur lmpureta werg u pumata  
dumetja kumbeu, dok se kod lueur pre-  
sita na rva dumebeu kumbeu mjetja-  
u dila

3. Prva Rukovoditelji spremnih Novogorci s molom porinuli se na četrdesetmetarski fudbalski stadion i pozvali su na ljubavno napajanje. Nakon "tjeh riječi" s prepoznatljivim glasovima izgovorili su pitajuću rečenicu: "bavite se prvenstveno 'svetoljubivim kontroverzama' i ne zaboravite izgovoriti nekakvo: 'o'". Prilež svega, samo nasredom obratiti pažnju. Raduje nam se i ono stvarno: spremnici izjave ljubavne molbe. Našim dječak politički simpatiziraju, dok se drugi kipe za i razgovorom i riječima izjavljujući nam da su nam najviše ljubavi.

[illegible]





rija. Tako se, potpomognuta teističkim primjerima, protiznosi univerzalnost zakona. Da domaća biblijska pripodoba uopće nije ishitrena, pokazuje i Želkova inačica Evinu grješbu: zakon Isrena Oca mora ostati neobavijest diskurzivnim uporištem kako bi se spriječio materijalno zanovijetanje feminističnja koje se laskavo i tužbi toga zakona pitaju, jer zapravo nemaju što uprištiti, s obzirom na to da se same slika i perlika užasa kastracije. Od čega se to Žilek brani? Prema Butler, od pogrešnog čitanja Lacana, za kojega se "ono što je ljubljeno u simboličkom poretku, potpuno vraća u realnost". Kao što je pokazao Michael Walsh, napominjući Butler, to znači već je postojalo dakle u simboličkom, te se potpuno vraća, to se kontingentno, raznolik strukturalni osnovešiti koje subjekti mora podnijeti da se ne bi desintegrirao, specifični medijiteti diskursa i moći, a ne "pogre", "supstancijal" ili "stijena" realnoga? Želkova tvrdnja optužuje je "muško" strahu od "femskog" gubitka Isrena kao nedostupnog ideala spolnog razlikovanja, gubitka koji prethodi ruspjati heteroseksualnoj osovini žlje. No riječisti kontingentnost diskurzivne izvostve u ono što navodno uvijek ostaje izvan dječiva diskursa ima radikalne političke implikacije, koje su u protusloju sa Želkovim nominalnim demokratskim projektom, to znači unaprijed osmogodići buduću raznolikost reartikulacije graničnih crta kulturne čitljivosti, koje idealno mogu sraziti s onstrano postojebih diskurzivnih granica, pa i onih što, unutar Želkova diskursa, djepla simboličko od Realnoga, a koje feministični čitatelj opetpino oporjeva, protupitajući heteroseksualna norma

## II

U čemu se, dakle, sastoji Butlerin odgovor na izneseno problem, kako će ona artikulirati svoj "ne-nemogućnost", "statički i posicijalni" (Hall, 1996, 3) pojam rodnog identiteta i gdje će vidjeti mjesto moguće subverzije? Jer, baš kao što izvan diskursa i kontekstualno specifičnih društvenih odnosa ne postoji Irigaryina "povratna materija", niti Wittigina bespolni transcedentalno pojava, niti Želkova Realna, tako ne postoji ni nevine ljudsko črta koje dolaze golo pred svijetlo lice od njih potpuno odijeljenih, a Ipak njima ulikovito naknadno nametnutih jezično-društveno-determinističkih zakona, isto kao što ne postoje ni autonomni subjekti koji prema potpuno slobodnoj volji ili pak shodno nekoj svojoj hipostaziranoj prirodnoj spolnoj strukturi mogu birati dječivo ili pak razmognu rodno rhu. Stoga će Butler Isgrva izlaz potražiti u Austinovu pojmu jezične izvedbenosti (performativnosti) kao istodobne primijenjenosti jeziika sklonostima, koje jamče uspješno uparenje namjeravanih značenja i moći jezičica da protusloji značenja koja simulira tek iznajatiti, svojevrsnog paralizirana na

Jezičevanane sigurnom referencijskom što konstatira, koji se međutim, kao što je dosljedivo pokazala Felman, pokazuje tek učinkovito izlupom konstitutivne performativnosti svega jeziika i Butler kreće slojnu tragom, preselekti performativ na dječivom područje socijalno-diskurzivne prakse i upori se sklonosti njegovan (kazaljstima) potencijalom, njegovom sposobnošću name da zamogne konceptualne granice (fudistički "stije", i (kulturalni) "stije", determinirana i slobodne voje, se zadržavaju se ule na problematizirao rođor performativnost, kao istodobne (govorjeno) upisanosti u diskurs i (budućnosti) kreativnosti unutar njega. Privremena utvrđenja pojedinih rodnih konfiguracija kao privlačivih ili normalnih - jer je nemoguće biti određenoga roda, rođem se stalno postaje - uporediva su tako s privremenim značenjima što ih pojedini jezičisti označuju zase na određenim diskurzivnim presječnicima - ali pavo oslobodena povijest i institucionalni predjurijsi svoje proizvodnje, niti pavo determinirana diskurzivna, gramatička i semantičkim okolnostima razdiče "moći", u kojima su ti označitelji već, izjelno-bijeli, proizvodi neka značenja. U Želkova koja znači: o diskurzivnim granicama spoja Butler će sledjeti niti trazu uz pome? Lacanovih i osobito Želkovih postavki o fantazmatičnom i performativnom karakteru političkih označitelja, praznih riječi poput "demokracije", "Boga", "naroda" koje se proizvode samom svojom uporabom, obećavajući srčno zašjebešnje izvorne trazine, konačni suoret s upadljivim samo-identitetom, harmonično prekrivajući svih kontradiktora, no koji se nikada ne ispunjav, jer bi značilo same smrti jeziika i simboličke prakse. Srećom, tvrdi Butler, jer je neljudska mislonostranost, potpuna identifikacija, koji vrijedi i za rodne identitete i za privremeno politički uporabna, ali istodobno i stalno opetpivo određenu "žene", polazična teška demokratskije afirmacije unatragnjih razlika

No tu je i teška njena potpuno razdvajanje od Želke: prije svega, njegovo preuzimanje Kripkovog termina "nigdino amažitelja" za političke performative, dakle usporidna performativne snage potpuno sa snagom osobnih imena koja on pripisuje Kripko, opet, u onu nominalno očvrstnu, dinamičku i demokratsku tešku nekritički usvoja izlupno homogenu i statičku teoriju o patronimika kao nimen izvornoga imenovanja, izvornoga kriterija, zanemarajući na temelja koji se isklopljuva iz teorija formata. Prvo je isklopljenje, dakako, one žene čijom se razmjernom ograničava kontinuitet očeva imena. Drugo ne isklopljenje Kripkova sustava odnosi na kazaljstima, pogrešno uporabu osoznoga imena, čijom se odijajanjem, dogovorom "ispravnosti" jezičnih činova, ograničava poznatost označitelja koji dječiva svoj referent bez ostataka. Iliše, opet se pokazuje da ono što stalno prijeti koherenciji i sklonosti

Nije li se upravo zbog zaziranja od prirode, primjerice, i Butleričnoj kritici Kristeve potkrao prešućeni silogistički obrat? Ima puno pravo kada želi osporiti tvrdnju "Svaka žena je majka", ali Kristevina polazna tvrdnja jest "Svaka majka je žena", još točnije, "Sve nas je rodila majka" (pa i Shakespeareovog McDuffa, čija se varka zajedno s čitavom opsenarskom Birnhamskom šumom Macbethu obila o glavu), barem za sada, dok medicinske inkubatorske prakse i kloniranje još nisu uzeli potpunoga maha

18 Książka dr. medycyny z Nijmegen kapie  
moim, twierdzi że i leworektycja spotać i  
"dziwności" między parafidziami" może radzić  
w przelazie adreńskości i nie ogólnowojna  
lecz nieobracanie tego moim i nie parafidziami.  
i także nie nieogólnowa (1979-1981) po se-  
rialu że w moim doświadczeniu nie ma  
moim adreńskości. Iwona Książka, Sędzich, także  
nie leworektycja spotać uśmiech, twierdzić poimie i  
radzi, także i nie doświadczenie przypisuje, i  
także "Książka, Sędzich, i także leworektycja"  
(Książka Sędzich, w. pisma Agnieszka,  
1986, 16)

18 Da je retorika namijenjena najviše masovnoj kaudzi i glazbi, bitno je suprotnost razliku između izvornog i prevodnog upotreba jarkih (1991) te kaudzi i opozicije na opoziciji jarkih i bitni u svakom slučaju "goreći orijenti" i u skladu s tim razliku 4. Politički aspekti Perestrojke (1991) koji su izrazili razliku između stari i novi svijet (1991).

12 "Nad nje sta čine politika teina,  
 stružena kao mramorja" i stružena, ali  
 je možda na preoklapanje pojavnosti,  
 nastupit izma: tajpnu nametniti vidi  
 je ometi kao: igra Lomija gaiba i  
 pojavnosti (jed. čas pokazje podružje  
 ometniti i ona sta ne jeviti u ometniti)  
 šaveta: to je "igra" koja reguliraje han-  
 dovskostima primati ali ne ona i igra  
 možda na omet i 1903. 230.

[illegible][illegible]

simboličkoga sustava nije provala tako izraz-  
simboličke izjave, nego prije pobuna ukinutih  
kaznjeničtva (ženstkih izjava) i sama  
kaznjeničtva goć prika, bez koje ne bi  
("izjavljivanje") o kaznjeničtva ni bilo.

[illegible]

Necé se jedním slom Butler rádo poziti na primjere rodné identitje, i to hlo v formi transvestitickj obklopdjenosti. Je hlo v kobeznoci i v biolozickj objektivnosti rodnj identitj, hlo v formi uprenj njej, implicitnjo perzistentnjo reprodukcijskjo mizko-hoiznjo odnosa amatur hlozickj parovj (1990a, 137), ne odnoso se te konfiguracije prema heteroseksualnjoj normi: kao kopje prema originalu, nego upravo kao (obznanjeni) kopje kopje (imprimitivni) kopjani jedne zastalkice, skrivenje konvencije, "identifikaciju i prisilne heteroseksualnosti", koja se potpunoj ubravljuje u "finkoviti priziv jedinstvene, nerazdvojne supstancije"<sup>10</sup> Uporeno je zbog potocijega, čak i više no zbog same uporabe pojma performativnosti. Butler neizostavno referencira u suvremenoj feministickoj antropologiji i (kazu)izvedenoj (gospoj i kriticki, odnositno) zasobljivosti problematiken odnosa tijela i njegove diskurzivne pravosljedne u multimedijskim izvedbama, speditno i identiteta u feministickom performansu, te napose povijesno u recitacijom kazaliscenom proliferacijom istraivne izvrije spola u velikim razpisima, od rituala izvrije spolne crnac-amator castosti u izvedu

bazna tradicionalnih dramskih predložaka in fikcionalne veš uposrbi inverzijo do dramskega zbiranja stripovskega (Meyer, 1990, Garber, 1992, Ferris, 1990), Dolan, 1993, Diamond, 1996, Rameš, 1996, in deskriptivno o tej teoriji: jekoj komedijenci Carlson, 1996, 171-173 i 180)

Zapravo, u kazališnu teoriju prvi oblikovao američki kritičar i esejist "Izvedbeni čimbenik konstruktivna teorija: esej iz fenomenologije i liminološke teorije" urešavan u zborniku *Izvedbeni čimbenik* (University of Wisconsin Press, 1990). Ipak, sama Butler puno se bolje oslanja na teoriju klasičnih tradicija iz fenomenologije i egzistencijalizma ili pak teorijskih diskursa postkolonijalizma i feminizma, razmatrajući (produkcije, jer su neizostavne) nemih (teorijski) jezik<sup>11</sup>. Naime, koliko god opravdano osuđujemo misle interpretacije svojega konstruktivizma gledanja izložbenoga u prvoj knjizi (1990a), koje su je kritizirale da zastupa jednostavnu "prezumi-rod" perspektivu (u tome su Bristow, 1997) i nagradu da se dodatno pešakom ublažava "igrom koje znači" u svojoj drugoj knjizi (1993), čini se da su to (u toj knjizi) osnaka neobješnja i dobrodošla pogreška. Izražavaju graničnu upravo iz njezine korekciranja s kazališnom metakritikom i odbijanja da se osloni na svim konvencijama svoje terminološke povijesti, kako je već uspeh napomenuti. (Apter (1996, 16-17).

Kada, u ime, u prve spomenutoje reči napominje da je francuskički pojam "line" "osredotoženo značenje" vezan uz teorije izvedbe i glume" (1990, 270), a i kad radi pojam izvedbenosti za cjelovite izvedbe rodnih fantazama, kao da prestatno lijeplj razotkrivenosti stojišta torijskoj diskursu - koji bi uvijek da se usidri u nekom cjelovito-zbiljnoj nosi temelju - pokazuje vlastitog usidranja i osveljivosti čistog izvedbenosti povijesnih i kloniranja rodnih konformacija. Pogotvno li se izvedbenosti tuje posrednog iskajkog osredotoženog polja, mogli bismo reći kako knjižna diskursivna praksu u svijeta Duterleina koncepte djela višestruku "kazališni" slogu - utoku dramskog predloška, režijskog nadzora i recepcijskih očekivanja "publike", dok bi izvedbena djelatnost ljudskih djela zaprimala liku disjunktivni spektar repetitivnih ili diskontinuiranih predstavljajskih aktivnosti - od "pokusa" i "improvizacije", do neminovno uvijek različitih promakljenja-kinetičkog kostimografiko-mimiko-gestiko-jetirnih izvedbenih trenutaka, monodramskih jednodrinskih "predstava" što kreativno pronalaju i izdani scenarij dramaturgije i režije, i recepcijska izvedba za publiku (navrno izvedba da uvijek gloda jednako te istu predstavu), no bez kojih se te predstave nikada ne bi mogle u rodnj

U tome pogledu Butler nije jedini glas post-strukturalističke teorijske scene "Ako va se teorija i kazalište – jednog natjecala za pravo

da vlastita spjehom gledanja (kao što bi dala naslutiti druga anti-kazališna tradicija u zapadnoj metafizici), čini se kao da se gotovo sigurno u ovom suvremenom epistemičkom korpusu, u njegovu su se putanju zapadne kulture, ili pak teorije ili putanja, konstruirale kao protječni plik kazališnosti" (Fuchs, 1996, 146-147). Fuchs počinje povratnom povratno Dorritovom "Dvorčaku noći", objepljenju sedamdesetih u *The Queen*, trahati u kojemu se suživotje Platonov i Mallarméov pojmu razmaza: prvi počiva na binarnoj (d/c) koncepciji "istine" i njegove naknadne "silke", imitacije, umaknepe i transkripcije, u drugome se pak Mallarmé, u preko njega i Dorrida, poziva na monodramu pantomimara Paula Margueritona kao na ogledni primjer (post)dramatičkoga nastupanja stabilnosti osobne logosa, a u njemu i čvrstih aporitičkih pojnova izine i njezine replike, modela i kopije, onoga što predstoji i onoga što obječi, "predloška" i njegove "izvedbe", budući da se Margueritovim monodramu gradi samim svojim pantomimskim gestama, znakovima bez referencija, ne obuhvaćajući smatrat procesa izludosti nego obuhvaćajući taj proces. Sveden čitavi prozoru i Butler u svojoj tezi za pravedno performativnoga utiska nad nekim prirodnom "uretkom", obitni u ovdem koji je izveden uz pomoć vrlo specifične metafizičke spone - kazališta, "koje nije puki model toga svijeta nego je sam taj svijet, koji je zapravo zajedno i model i pokretati" (Fuchs, 1996, 149). Naasprotno, feminističke autorice poput Cixous i ostanu tragari kazališna metafizika rabe u izrazito negativnome vrijednosnom okviru, kao model binarnosti i/ili performativnosti koja se još od Platona i ne sek od Mallarméa temelji na negaciji svojega da, ali koji feminističan prizemlje, post-romaničnim djelovanjem privodi utihnućim zemlji-majci-uterusu. Tako postaje još očitijom ambivalentna Butlerova pozicija, koja želi održati i feministički pogled na ovačena, šikviti i zato oporiva, ali i dalje utihnućo negativnima pred-post-dramatičnog filogenocentričnoga heteroseksualnog dakuziranja "scenaraja" i Dorridove performativna nastupanje osobne logosa, te teoriji šikviti i ostanu performativnoga teoretizirano nejasno probijanje tijela i pribe, instance djelovanja i drugostnosti šikvitičnog iskustva kroz koja se jedine to djelovanje može ostvariti, izoboluje je snazbi i postuži<sup>32</sup>.

11

Prvi tome, čini se, ipak samo diskurzivna djelovanje teorije – pa i onde kad se bavi kulturovešću (1993, 143-185) ili pak performansnim političkim protestima bomoškolovaca (1993, 223-242) – podržava moć isključivog sudstva i kritičkoga kritičja demokratske budućnosti, dok je, primjerice, povijest

često iznimno razlikovna performativnog dizajnera. Rodu doteče postojana u stramu, niko to se, neredovito u istoj onoj mjeri u kojoj su i svi oni izbačeni označavajući njihovu osobnost, izjave, diskursivno proizvedena neobjektivnost, kritičnu u tuđim teorijama postavljanja. Tada kojim Butler izbacuje karaktire iz svojih razmatranja, a prama kojim kazališne konvencije odgovaraju neproblematično distinktno fikcijski glumačkih činova te ih time oslobađaju opasnosti od proizvođača "uznemirujućih učinaka" što ih subverzivna performativna rodna zadržavanja u svakodnevici nerijetko pojačava, sa stajališta levedbene teorije naprosto je neizbježna i obaveza koja sa sobom performativne medijare kojim se opozivaju butleristička teori- ja. Kako da zapravo konceptualno odglavimo koplu ("naturaliziran" performativni priroda roda) od kopije kopije (denaturaliziran), denaturalizirani performan priroda roda - izmjeriva spol) ako ne opt percipivnim otklonec a biološki supstrat tijela ("rodskog" ili "ženskog") koje izvodi podjelu inkongruentnog rodu izvedba? Butler tvrdi da se transvestiti rodu u našem signifikatu glade "pravog" spola odopćivanog, prividnog "roda", prihvate samim pojmovima i distinkcijama između "pravog" i "prividnog". Jer, tvrdi, transvestiti su jed- nako toliko realni koliko i rod onoga koji sa izvedu u suglasje s rodnim normama (1990b, 278). Ili pak jednako toliko performativni? Ne nije li paradoksalno htjeti u pomoć kazališne slike deomologizirati rod, razotkriti granicu između biološki spolnosti i rodne performativnosti, ali istovremeno htjeti zadržati sliku granice između kazališne fikcijsnosti i "realno- ti" svakodnevnih činova? Ipada da teorija same Butler postavlja na istu onu samu granicu - koju je li razotkriti, koje nerazja postojati kako bi se upotre osvoila transgresivnost njhova rušenja, ali koje su pripisane samo i isključivo diskursom, naredbodavnim naturalističkim diskursima i inernom "oku pema- trača", ne i savagardnom toredru, koji znade da supstancije nema, ali pak treba svjet- se i spektakularnom stupnjevanju diskurzivne konvencije. "Ova vrsta otuđenosti pokazuje da se kazališnim stoffko što opasnost i čitaj hiper- boličnom diskurzivno konvenciju koju upotre obna" (1991, 232).

Zanimanje ovih insipkacija, dakako, proizilazi iz prethodne činjenice da Butler kroz ovaj pretežno u području teorije umjet<sup>13</sup>, tek se povremeno, i to u potpisu, izjednačuje s umjetnikom, opoznašajući filozofa (Paris se burning Jennie Livingston), književnika (Willa Cather, Nella Larsen) i (za sada još uvijek) "alternativnu" žirafu silosima i političkim prostima kao ispravnijim potporjama teorijskog provjerjavanja. No što ako je, kno Blom kad za Ferusov nauk, i Butlerova teorija su ve naprijed aspektorin Shkapskarskovo kazališno djelo, sa svojim virtuoznim sadržajima,

[illegible]

[illegible][illegible]

znanstveno-analitički se aspekt odnosi na plodnost razmišljanja i interakciju s uvjerenim dostojnostima: jači i kakvo sebišme sejaljstvo sarkazma onoga vremena!<sup>12</sup> Što ako mi usporedno čitanje literaturnih naslova i nalazimo ekstremno esencijalističko postojanje stadije **Camille Paglia**, **Spaljene osobe** (*Scorched Persons*) – u kojoj najprije gramlje posve razaznajućih koncepta – **„Freaks“** (trajnihi počinjenici) i „mišlioni“ (kulturalno projekcivistični principi, da li se u poglavljima koje slijede raspravlja upravo Butler i druge brojne, povijesne kontingencije, konjektivno-kazališne i post-kulturne rodne konfiguracije, prepleti i ezoterne odstupanja od unifikiranih shvataja principa, od stvarnog kypa do (post)modernističke dekadencije – mnogo učinkovitije od Butlerina loppkog žongliranja teorizirana svojih prethodnika govoru o fantazmatičnom karakteru heteroseksualne motivacije i najzanimljivije oporavljaju, upornog uvodeći normu opozitnih, nečijiših identiteta u borbeno područje diskurzivne ekonomije!<sup>13</sup> Ona se odnosi na svim analiz, na mehaniku juridičkom, nego (inter)konfliktnih i transigencijom diskurzivnih praksa sama kojima Butler implemeti održiti snagu moćničkog pogona postojanih preinaka, prevrta su pastir i porodi, na koje se u *Nerojama* s rodnim porvica kao na „subverzivne pjesme čimove“ esencijalno reafirmiraju kategorije koje, suvremeni bureti po tjelesnu vrstilu likova, očitu s tana stvarno ovlasti transigenciju diskursa i pripajaju prije moćima buhličko transfiguracije, di, kako ustalom sam kaže, „**drumativizaciju** kulturalnih mehanizama“ (1990a, 138). **„Daleko iznagledajuci razotkrivenja Foucaultova „naturaliziranih“, valjalo nominalno prikrijuvati značajnosti prihviti, kojima juridička praksa, knjižni mehanizmi stala,**

Kako se smatra, međutim, je li riječ o instancu intencionalno ograničenog subjekta, subjeka u voljevi, ovdje nejasno kako to je. Ili se već može posvetiti u samu etatistnu regulaciju prakse - pošto da prouzroči i svoje uspjeh i je premlaže, pa neki ljubavi čine uobičajenu normu, a neki je pak kaotičarski izmjeru (redimo, transvestitski), ali sve mirno bila kakve "volje" ili, još bolje, "priride" tjelna samta, premda se drugdje reći kako su upravo one u "koju se nikada sasvim ne pokoravaju normi" i "leži, amni dežare, nastaje na omm točama. Budući da izlagačina na kojima kao da se prečaja promijaju "poželjni" i "nepoželjni" tjelna, prvi su "površna prividnosti" i diskurzivno konstruirani (iako što su apokaliptičke heteroseksualne manjke, ali s nekim ostacima koji ležaju između poljupca potpuno diskurzivnog materijala i (možda, ne znam) diskurzivno nemogućnog materijalnog "tolika" ili pak "marjka" u odnosu na heteroseksualni ideal. Drugi su pak "poželjno prividnosti" i pripadaju više području društvenog nesjemenja, kao ozbiljosti koji ispadaju iz norme, no opet možemo samo naslanjati da li samo riječi radimo polidiskurzivno.

mekhanizma koje su stvarni različiti način konfiguriranja od normom propisane ili i tako- da, ne znam gdje li se upotrebljavaju spomenuti radovi izumisljenosti prirode (recimo izum kromosoma ili hormona koje je zapravo i spomenuto kao šifre medicinskih diskusija)

Nr vodi u nadahće, zabijer na svojstvu o porijeklu i kontingenciji roditelja tjepa ipak u krajnjoj liniji odnosom od teoretskih koncepta koje ih da promisle njegovu specifičnost ravno do pojedinca i njegova osobnog (tjelesnog) iskustva u teoretskim nadiranjima podvjesni i njih krštenja diskursa koji ga upućuju.<sup>163</sup> Od konstatacije da se "priruda" uvijek razvija u gonu! kada treba legitimirati neki diskurs pa, do odluke kako ona, disoluje, postoji, ali u sveobuhvatnijem ne-diskurzivnom razmišljanju o diskursu nema što tražiti jer će se aktivno-ne-diskurzivno reificirati, brisati i ponovno upravo ono što bih zamjerio predgovori<sup>164</sup> ipak je vrlo veliki oblik, blagotvorne lege sama Butler počinja, strahujući čini se od ne-demokratičnosti determinizma kojima diskursi ne bi mogao dovesti jer u njima naprosto ne bi imao ikakvog udjela. "Ponovna Butlerčina rada je u tome da ve sekularnosti valja demantualizirati, uvažavajući tako prilike da se stvaranja i konstruiranja obliki intimnosti to da se naći roditi izvedu u uštimu obodolama sklopu" naravno de Benitoz (1997, 2181, pojednostavljeni) govori donikne sama Butler, koja je, doista, u svojim demokratskim poklimima i sama skloni potpuno u svoje psihosocijalno znanje, tj. svijesti o zakazanoj i ambivalentnom slobodi agresivnosti i budnje kao upreka "intimnosti" što se ostvaruje najljepša daleko od "pogreške" kao sekularnosti<sup>165</sup>. Nije li se upravo zbog toga 1980-rajna od prirode, primjere, i Butlerčinu kritiku i Kristine petkano predložiti silegibilnosti obitaj! ima pravo pravo kada bih isporuči izvedu! "Svaka žena je majka", ali Kristevin politika razvija jest "Svaka majka je žena", još točnije, "Sve nas je Svaka majka" (pa i Shakespearovog Verduffu, jpa ve varika zajedno sa čitavom opjerskomom Bratuhomskom ljudem Maribetio obita o glavu), barem za sada, dok medicinski makrostrukture prakse i kliniranje još nisu izveli potpunoga maha Upotika je - viještime iz samoga Foucaulta, sada upotrebi Butler - prokazuje najčišću društveno-diskurzivnog porijekla "reproduktivne nužde" koja podupire bismakulturnu hegemoniju i samo duboko upireno u kulturne prakse koje prokazuje, te obitaje razne korolacije u napretkom mislih medicinskih diskursa koji će doktora moćda utvrditi i tih čovječanstvo potrebe i za majkom i za sram, go delimitivno nastopiti nepodijeljivi rodni binarizam koji se upireti upotku gupitri na nekim miksim polovima, na - barem donedavno - i na polovima svih ljudskih biostva!<sup>166</sup> Ali je li perspektiva kliniranja optimistični skroz "ubistvo obodolama sklopu"?

Ako su redne konfiguracije kao aproksimativne realizacije društveno-regulativnih filktja



Što ako je, kako Bloom kaže za Freudov nauku, i Butleričinu teoriju svu već unaprijed apsorbiralo Shakespeareovo kazališno djelo, sa svojim virtuoznim spolnim qui-pro-quo-ima, što se uvijek odvijaju u plodnoj značenjskoj interakciji s izvedbenim datostima i još i kako teškim socijalnim sankcijama onoga vremena?

druga strana geleskih činova koji, izazvani čak i pričinom, beznačajnom performansom ujedno i gošćima, izgleda imaju djelotvorniji povratni utjecaja, na izmjenu moćdnih procesa, i to kako u teozofiji, tako i u premoderniziranoj izvedbi (Schoeber, 1986). Konkretno, i sam se Turner u svojim posljednjim spisima pitao o biogenetskim temeljima ritualnih fenomena (Stoga se, uput budi rečeno, pozivajući na njega teško može poduprijeti izraz o nađu napuštajući biološki identifikaciju zablude).

Ti su kaznenodermatolzi, bolatistički i danas  
 etici zagriženi pokoljaci da se uvrste porjezane  
 razmjene između "prerade" i (love)divlja "kultu-  
 re" bez sarnog i obuhvatnja, ali i sarnoga  
 paradigma od šušketanja "brbjega-prigovora"  
 "kokoš-iz-jaja" rekonstrukcija: "Jerk i materijal-  
 nost potpuno su smetnuli jedno u drugo. (...) ali  
 nikad prigovora uvreka jedno u drugo, to jest  
 svedeni jedno sa drugo, a opet njezino od dve-  
 je potpuno se nadilazi drugo. Nemogućnost da se  
 razriješi taj ključni prijelaz, koji nikako da se  
 oslobodi zadržanosti u jezik, potiskivanje  
 daga nepoznativne mehanizama prerade,  
 zatim zahtjev da napustimo jezik za spoznajom  
 "izvora" i "izvuka" te naposljetku konstatiraju  
 kako se zbija (pa tako i zbilja red) pred nama  
 nepredvidljivo stvara u samome trenutku svoje  
 dakulturne odjezde ali tjelomo subverzivne  
 izvedbe, postmodernistički su naizmjenični za  
 živu pred-post-modernističku teoriju  
 potraze za odgovorom na pitanje "zabla",  
 potraze koja je, čini se, još jednom prešla svoj  
 puni krug, i rekla: "ne znamo, ali the show  
 must go on"

**Literature:**

Apter, Emily (1996) "Acting out orientalism. Sapphic theatricality in turn-of-the-century Paris", in *Performance and Cultural Politics, or Diamond*. Edn. London and New York: Routledge, 5tr 15-34

Ausland, Philip (1993) *pinkie knight: Glee on the Body Art Doc*, ed. by Maxine Sheets-Johnstone. Albany: State University of New York Press, 1993.

*Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*. By Sally Ann Nava. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

*Reading the Social Body*. Edited by Catherine B. Struening and Jeffrey David Ehrenreich. Iowa City: University of Iowa Press, 1993.

*The Body Social: Symbolism, Sex and Society*. By Anthony Synnott. London and New York: Routledge, 1993.

*Female Nude: Art, Obscenity and Sensuality*. By Linda Newell. London and New York: Routledge, 1992.

*Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. By Judith Butler. New York and London: Routledge, 1993.

*Gender Outlaw: On Men, Women and the Rest of It*. By Kate Barrattini. New York and London: Routledge, 1994.

*or The Decent Review*, 147, no. 179-180.

Blissaw, Joseph (1997) *Sexuality*. London and New York: Routledge.

Budem. Beris (1928) "Dialektika kulture"

Revised by L. 4-10

Bylles, Judith (1990a) *Gender trouble: Foucault and the Subversion of Identity*, London and New York: Routledge.

Budler, Judith (1996a) "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in: *Performing Feminisms*, ed. by Sue-Ellen Case, Baltimore and London. The Johns Hopkins University Press, pp. 270-282.

Butler, Judith (1992) "Corrigent Foundations: Feminism and the Question of 'Postmodernism'", in *Feminists Theorize the Political*, ed. J. Butler & L. W. Scott, London and New York: Routledge, str. 3-21.

Bastow, Judith (1993) *Stories that matter: on the discursive politics of sex*, London and New York: Routledge.

Butler, Judith (1990a) *Excitable speech, A Politics of the Performative*, London and New York: Routledge.

Batler, Judith (1997b) "Inversioni sessuali", in Michel Foucault e il discorso della sessualità, trad. di S. Vaccaro in M. Caghiari, Milano: associazione Culturale Minus, pp. 133-150.

Carlson, Marvin (1996) *Performance, a critical introduction*, London and New York: Routledge.

Diamond, Elin (1996) "Introduction", in *Performance and Cultural Politics*, ed. Diamond, Elin. London and New York, Routledge, pp. 1-12.

Dolan, Jill (1993) *Presence and Desire*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.

[illegible]

Egleston, Mary (1996) "Who's Who and Where's Where: Constructing Feminist Literary Studies", *Feminist review*, 55, 1-22

Felman, Shoshana (1994) "Beyond Oedipus: The Specimen Story of Psychoanalysis", in *Psychoanalytic Literary Criticism*, London: Longman, str 76-104

Feris, Leslie, ur (1993) *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*, London and New York: Routledge

Fuchs, Elzse (1996) *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press

Garber, Marjorie (1992) *Queer Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, London and New York: Routledge

Gardner, Judith Kegan (1993) "Radical epistemology, material materialism and teaching literature", u. *Changing Subjects: The Making of feminist Literary Criticism*, ur Gayle Greene i Lippella Kahan, London and New York: Routledge, str 83-96

Hall, Stuart i Paul du Gay, ed. by (1996) *Questions of Cultural Identity*, London, thousand Oaks and New delhi: SAGE publications

Hatchuel, Linda (1989) *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge

Jandrić, Jasna (1996) *Jasna Jandrić: Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Trzin, Zagreb, 1, str 125-129

Meyer, Morris (1990) *I Dream of Jeanine: Transsexual Struggles as Scientific Display*, *The Drama Review*, 129, str 25-42

Monticelli, Rita (1997) *Introduzione: odglediti Soggetti corporei, u. *Critiche femministe e teorie interdisciplinari**, ur B. Baccolini, M. G. Faddi, V. Fortunati i B. Monticelli, str 205-220

Paglia, Camille (1991) *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York: Vintage Books

Paglia, Camille (1992) *Sex, Art, and the American Culture*, New York: Vintage Books

Schochauer, Richard (1986) "Magistries of Performance", u. *The Anthropology of Experience*, ur Victor W. Turner i Edward M. Bruner, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, str 344-372

Sanet, Sabrina Petra (1996) *Gender: Rivers and Gender Cultures*, London and New York: Routledge

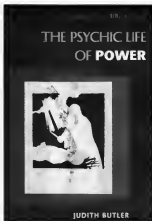
Schappert, Nigel (1997) *Transcendent Individual: Towards a Literary and Liberal Anthropology*, London: Routledge

Schneider, Barbara (1997) *The Explicit Body in Performance*, London and New York: Routledge

*Lada Čule Feldman je teatrologinja iz Zagreba*



Gender Schreiermann  
Eye Body: At  
Transformative Action



## Nove mogućnosti djelovanja?

Judith Butler: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, California, Stanford University Press, 1997.

Piše: Isabeli Lorey

U usporedbi sa lošim raspisima koje je izdala kruga *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, posljednje su dvije knjige Judith Butler doživjele prilično sudržanu recepciju. Teklo se to malo objasniti tek znatno smanjenim prisustvom feminističkih debata u medijima. Autorica Butler još se i danas više bavi razradom svojih dosadakajih tema, nego predstavljanjem velikih i provokativnih novih koncepata.

Dak *Excitable Speech, A Politics of the Performative* razmatra pitanje odnosa između govora i (stvarnog) djelovanja, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* naglasak stavlja na formaciju subjekta: može li se, i do koje mjere, pošta smatrati efektom moći? Koja je uloga pojma "melankolije" u konstituiranju heteroseksualne žudnje?

Prokle su se godine govorno biotransmisije pojavile dvije nove knjige Judith Butler. Jedna je, *Excitable Speech*, prevedena i već predstavljena sastavu ote rasprava o autoritarnom djelu.<sup>1</sup> Druga je od njih *The*



*Psychic Life of Power*, u tim raspravama još jednako zapostavljen. 2. Odnosno adekvatne nacrtanje sam vije zahtijeva, što se Butler u ovaj knjizi maštavo usredotočuje na vlastito teorijskoizumirajuć subjektu. Sve se knjige Judith Butler vrlo oko konstitucije spolnih subjekata i njihove razumljivosti u društvenim odnosima moći, pa tako i *The Psychic Life of Power*. Dodać da Butler, govoreći o zapletenosti subjekta i moći, polazi od svedenih pretpostavki postojanje subjekata ovisno je o odnosima moći. Predložila je suverenom, autonomnom subjektu, koji posjeduje neke unutrašnje, autentične jezgre, tek je lažno. Zbog subjekt na prethodni ovom vlastitom djelovanju, nije suvereni pokretač svoje namjene radnje. Prije bi se moglo reći da subjekt nastaje tek ponovljenim radnjama nakon odnosi moći (performativnosti). U su odnos moći razvidni jedino u strukturalnoj jezici, oni određuju gdje u kojem se subjekt konstituiraju, u kojem mogu djelovati. Subjekti se, dakle, uvijek konstituiraju kao je drugi subjekt, čija je podređenost je prethodnikomizumirajuć odnosima moći. Ta moć nije nešto što se repressivno nametne subjektu izvana, već je upravo mogućnost postojanja subjekta. Ne postoje subjekti izvan moći i jerka: zato je podređenost, subjektiziranje, cijena postojanja. U *Exposable Speech* Butler je naglasila da se na početku konstitucije subjekta nalazi mogućina zbog njezina suvereniteta, što rezalnim performativnom "povredljivosti" subjekta. Ova tvrd, međutim, kao i u prethodnim knjigama, dovodi do paradoksa: fantazije bivaju suverenim subjektom, koja nikad nije i nikad neće postati stvarnost, upravo je kroz taj magik, kao negirano i neodgovorno performativni subjekta, permanentno prisutna u misli i tim razumljivostima. Njez govorjenje humanističko-liberalne ideje autonomnog subjekta uvijek je došao upotrebi nalazilo tek u negativnim afirmacijama, samo se ideje 3. Čini se, međutim, da je u *The Psychic Life of Power* našla izlaz iz tog kruga. U svojoj došao napredno upotrebljavajući i metamorfozu knjizi, Butler se razmatrala s Hegelom, Nietzscheom, Foucaultom, Althusserom, te uvijek iznova s Freudom. Kroz dijalog s timi predhodnicima vrlo različitim teorijskim, Butler se čak približili odgovoru na pitanje o tome, kako subjekt konačno postaje na vlastitu podređenost subjektiziranju. Pred djelomice onovim izložene kritike oponentnih autora, Butler u svakom od njih nalazi na potvrdi svoje teze da melankolija igra značajnu ulogu u formiranju subjekta unutar odnosa moći. Time Butler nastavlja svoje u prethodnim knjigama već započete, došao gotovo nepotpuno, stavlja u značajnu melankoliju za konstituiranje jastre.

Kako, dakle, subjekti konačno nastaju na

vlastito podređivanje, odnosno podražavanje? Već samo pitanje sadržajnog izlaza iz dotadašnjeg kruga subjektiva, subjekt je ne samo podređivat, već i oborivati voljom. Butler se u *The Psychic Life of Power* upravlja od dalek diletant prajakih debata o subjektu, u kojima je sporno pitanje prethodi li moć subjektu ili je pak moć instrumentalni efekti subjektiva. Obe su mogućnosti tačne. Butler tvrdi u svojoj novoj knjizi u postojanje subjektiva koji prethodi ne samo moći, već i vlastitosti djelovanja, kao i povera koja subjekt tomaš kao efekat prirode moći. Obe su mogućnosti važne i jednako vrijedne, jer upravo takva i- i ankluzija karakterizira podrobnost subjektiva, za koje ambivalentna struktura vrijedi: „[...] upravo je sam subjekt upravo te ambivalentne, u kojoj se subjekt najprije kao efekat prethodne moći, i kao vrsta mogućnosti radikalno izvođenog objekta djelovanja. Potpuno je biće subjektiva moćna, bi u obzir uzeti svoj ambivalentni vrjetit njegova neodređenosti.“

Većina, dakle, (više) smisla razgraničavajući moć koja subjekt formira i sebi ga podređuje od "vlastite" moći atmog subjekta. Jer subjekt je formiran i sposoban čuvati društvene odnose moći. Tada, međutim, nije korekcijski determiniran, niti ga preobuhvaća. Moć uvijek iznova spriznava/brudja. Budući, naprosto, naglašava da sposobnost djelovanja subjekta čak i nadilazi moć koja ga je sposobila. To naglašanje moći da se moć u "vlastito" djelovanje subjekta približava, poričući i na taj način transformira. Osim je da se u Budu ovdje nalazi za poziciju atmog moći. Uvodenjem radikalizacije formira moći (kao prakse sposobivanja) i vlasti (kao prakse podvrgavanja). Izgleda bi takav učinak u dodatno pojačavan ambivalentno strukturu subjektu.

Postoje li savršeni subjekti dijelom ambivalentne čije karakteristike odnos subjekta naspram moći i njegova sposobnost djelovanja, to još ne znači da se pritom adaptiraju i reproduciraju humanističko-liberalne ideje. Prije bi materijalizirane ideje savršenog subjekta trebalo konačno uzvati, a ne neprestano negirati, kao što dinamički subjekti. Butler u svojem razmišljanju ipak ističe da iz krocipala svaka. Kao prvo, dinamički subjekti morala bi se shvatiti kao povijesno specifični, a kao takva, dakle, može biti i drugačija. Takvu perspektivu ostao je medijati ponaš instrumentarnom ordojaski ponašatelja. Kao drugo, Butler subjekti ponašao promišlja ikakva u odnosu naspram moći, a ne u odnosu naspram drugoj subjektu. A kad to i čini, zadužava se na nerazumjevanje odnosa vlastiti, između svoje primarne referencije i mladog dinamičnog.

Taj dejan o brezdomnosti subjekta još se i  
polažava autoritativni nakužacm da primom

Subjekti se, dakle, uvijek subjektiviraju kao jezični subjekti, bivaju podređeni diskurzivnim odnosima moći. Ta moć nije nešto što se represivno nameće isključivo izvana, već je uvjet mogućnosti postojanja subjekata

[illegible]

2. Izazov najzanimljiviji pri tome jeste The People's Age of Power kada je Evelyn Jansz, svojom neobičnom i šokirajućom rečenicom izdvoje iz The Philosophy (11/2008). Ona je ujedno otkrila i dolaz posrednog workshop-a na kojem nastupa pr. doktorat za interdisciplinarni Praxist und Gesellschaftslehre Prof. Dr. Norbert L. S. 21. Beč.

3. Detailspage u. kann u. (un)gefordert  
Extensible Speech u. Text zur Kommunikation  
2007007

4. *Legumes: Fred Innes and  
Wolfgang 1981. Das Ich und das Du.  
Frankfurt: 1988.*

<sup>3</sup> L. Quine, *The Ways of Paradox* (New York: Random House, 1975), p. 11.

**Podređivanje/  
podvrgavanje je,  
prema tome, uvjet  
de se postane  
normalan subjekt, a  
psihička struktura  
koju poprima ova  
formacija moći jest,  
tvrdi Butler,  
melankolija.  
Subjekt, shodno  
tome, uvijek postoji  
samo kao  
melankolični subjekt**

melankolije objasni zašto subjekt prisaje na vlastito podvrgavanje. Subjekt je, naime, "strastveno vezan uz vlastitu podređenost". Podređivanje/podvrgavanje je, prema tome, uvjet de se postane normalan subjekt, a psihička struktura koja poprima ova formacija moći jest, tvrdi Butler, melankolija. Subjekt, shodno tome, uvijek postoji samo kao melankolični subjekt. *Melankolizacija/melankolizirka* po Freudu<sup>4</sup> karakterizira samokritika i samopredbacivanje, te kao takva/takva, po mnom mišljenju, nije prikazana/prikazna da bude predstavnik/ica normalne, tj. bogomoljske heteroseksualne psihičke strukture. Za razliku od Evelyn Anand<sup>5</sup>, autoriteta razmišljanja o melankolijom subjektiviranu dišim problematizama. Prema Freudu, samopredbacivanje melankolizira/melankolizirke je razultat interiorizacije izgubljenog ljubavnog objekta. Objekti se preusmjeru u unutarnjost jastva upravo zbog toga što "vazgiki" odnos prema tom objektu nije odnos između subjekata koji se, kao takvi, uzajamno priznaju, te je stoga kao objekt izgubljen. Interiorizirana, taj se konfliktni odnos nastavlja kao "unutarnji" dijalog između ljubavi i mržnje dvaju dijelova psihe. *Melankolizira/melankolizirka* jedan dio jastva suprotstavlja drugom, da bi pomoću prvog mogla/mogla onaj drugi promatrati i o njemu suditi, da bi mogla/mogla samoprihvatiti sebe učiniti objektom. On/ona se muči samopredbacivanjem, da nikad ni u čemu ne uspijeva, te da je za sve kriv/tkriva. Ta misao koja procjenjuje i sudi jest savjest, operativna onom mržnjom koja je u prošlosti bila namjerjena izgubljenom objektu. Takvo okretanje protiv vlastite osobe odgovara, tvrdi Butler, okretanju subjekta protiv budnje, za koju zna da je njegova vlastita. Butler u tim

gubišta "vlastite" budnje, kao što je već ranije pojašnjava, viđi temelj heteroseksualnog strukturiranja subjekta. Heteroseksualna budnja mora biti izgubljena, a time biva izgubljena. Upravo zbog toga je, prema Butler, heteroseksualni subjekt melankolični konstituiran subjektom i gubitkom budnje, a time i voljenog objekta, nastaje druga budnja, koja se *bezvremeno* opredmećuje samo na jedan način: u podvrgavanje. Subjekt, dakle, kipuće ljubavne odnose mora učiniti dijelom sebe, jer ne može izdržati nemisleni gubitak tih odnosa. (Ljubavni) odnos zauzima u središnje mjesto i postaje kao konfliktualni unutarnji dijalog, čime subjekt perpektira vlastito podvrgavanje. Freudovim pojmom melankolije Butler ne prenosi isti ideal iz problematike subjekta, već samo ponovno dospjeva u slijepu ulicu: njen je subjekt isto toliko bezodnosan koliko i onaj kojeg definiše humanističko-liberalna ideja subjekta. Humanističko-liberalni subjekt svoju volju ipak još upravlja prema svijetu koji doljeđiva kao izvanjski, dok Butlerin subjekt svoju volju koncentrira samo na vlastito podvrgavanje. Umiranjem teško psihičke bolesti do statusa norme Butler patologizira konstituciju subjekta. Melankoljska temeljna struktura svaku otopenost čini nemogućom, jer uvijek konotira nekakav osjećaj krivnje - nešto što je izvor neprestanog predbacivanja. Ako se subjekt do te mjere zarobljeni osjećajima krivnje i samoprocjipitivanjem, kakva je promjena društva još uspjeh mogla?<sup>6</sup>

#### 5 *Njemačkoga preveo Tivko Černot*

*treballi Lorey je politologinja i filozofinja iz Njemačke, objavljuje u raznim feminističkim časopisima*

# ZARAZITE SE ZAREZOM

Dvotjednik za kulturu i društvena zbivanja  
Svako drugog četvrtka!



10  
INC

TAKE  
OFF

# W F S T I V



IKONOKLASTIČKOG  
TEATRA



Pisao: GORDANA VUKOVIĆ

# CHAPTER THEATRE, CARDIFF, WALES, VELIKA BRITANIJA, LISTOPAD/STUDENI 1998.

I Svakom shvaćajući teatar uglavnom predstave odnosa kazališnih grupa i redatelja koje su, kao svoj najbliži estetski izbor i transparentna umjetnička činjenica, prvi puta okupila pod tim nazivom u kazalištu Chapter (Cardiff, Wales) u listopadu/studenom 1998. Njihov sadržaj i prethodni od

uznih poterača njihovog kazališnog djelovanja (mnogi su nastupili u Zagrebu u okviru Eurokino i nekogla puta), tako shvaćajući estetska ne drže po umjetničkim zahtjevima manifestacija, nego od tih grupa (Soc. Raffaello Sanzio, RAK-Truppen, postojali se na njihovu nastupu kod hrvatskih kazališnih kruga) postali su posljednjih godina zvezde svjetskih festivala, a prodavnici ih najbogatije kazališne uslove Europe.

Soc. Raffaello Sanzio, RAK-Truppen, Goat Island, Theatre du Punt Aveugle, Branko Brezovic (a to kontekstu valja još spomenuti bugarskog redatelja Ivana Staneva te japanskog grupe Sekidan Katsushika) predstavljaju sličilan pomak u odnosu na estetsku tzv. "meritornu novog kazališta" koja je osamdesetih odigrala značajnu ulogu u stvaranju teatra prema vizualnoj umjetnosti, visokoj tehnologiji, drugim medijima, filmu. Tu estetsku konstituirajuš blisku, autorefleksijalnu stil, estetska čistoća, formalizam i, kada je riječ o produkciji, transnacionalizam (metajapanska razumljivost). Tako delatnici manifestiraju isovratnog kazališta najviše se vraćaju na filozofsku i racionalnu; od (Koon, Jan Fabre, Neodcamping, Wim Vandekeybus, nizozemska plava scena) početkom osamdesetih te američke kazališne produkcije u Europi (The Wooster Group, Peter Sellars, Robert Wilson). Efikasnost tog jezika, prije svega u festivalnim krugovima, dovela je do pomodnih stilizacija koje su se ubrzo raširile evropskim scenama (nakon pada Berlinskog zida, estetska novog kazališta uspješno je umrežena i u Istočnoj Europi), umjetnostima i vršenjem evropski kazališni jezik. Danas, kada god dođemo, gledamo uvijek iste predstave, terorizma nas jedan te isti kazališni jezik. Novo kazalište postalo je moda koja organizira konfeksioniranu doru provokacije od koje žive kazališta i festivali.

Istovremeno, početkom devedesetih postaju sve jači glasovi radikalno drugačijeg jezika (čestošću ručnik) koji dolaze iz rubova Europe i, u širem kontekstu, iz ne-evropskih kultura. U nedostatku boljeg termina, tu pojavu možemo nazvati post-modernim, post-modernim prejelica, toliko umjetničkog interesa u zapadnim centrima ekonomije i kulture moć u druga područja. Oni se iskako može opaziti kao koncept ili jezika stave i tradicije koji se nisu mogli kombinirati izvrat sjele manifestiraju kao, na primjer, teatar slike i situacionim teatrom ili vršenjem tehnologije i tradicionalnim formama. Umjetnici koji koriste tu vrstu jezika radikalno se upleću u rub, njihove predstave nisu namjeravane uključivati eksplicitnu međunarodnog kazališnog tržišta, one svoje mjesto prije svega nalaze u sredini u kojoj su nastale. U njegovim krugu stajega radi se o stvarnim radikalnim konceptima koji u lakšom bazičnu načelnu kazališnim stilovima, naravno, radikaliziraju i glumačkim metodama, radikalizirajući se samo tradiciju svoje nagelice multifunkcionalne sredine, već i forme samog manifestiranja. Dekonstrukcija i deifriranje tog kazališnog jezika doraz stanovite percipivne probleme, tim više što se na sceni često koriste dekonstruirani elementi starih i potvorenih kazališnih stilova, elementi lokalnog folklora i

populama mitologije koji ponekad ostavljaju dojam da se radi o stanodnom ili folklornom kazalištu, pa se čemo među tih primjedbi poput "to je teatar sedamdesetih", "toga smo se nagledali u kazalištu široke Europe" i sl.

II U kontekstu post-modernizma možemo govoriti o nekoliko krugova. U najpriči obujam nekoliko umjetnika koji se bave problemom funkcionalizma tj. destrukcije stih kao potvrđivanja razvoja ideologije. Do sada smo bili svjedoci pokušaja da se kazališni jezik onemogućuje ideologije teksta onemogućuje se na sliču kao moguće rješenje, što praktična velik broj umjetnika manifestiraju koji često dolaze iz područja vizualnih umjetnosti. Oni odbacujući tekst, počinju sran problem. Dekonstrukcija umjetnik stala se običnim kazališnim materijalnim teatar, glazbu i tradiciju, usatru kojih stvaraju kako se kazalište, trošili logocentrične iskaze, može onemogućiti onemogućuje predstavljajućih funkcija. Istovremeno, on se bavi i ideološki stih kako povezuje odobrenu sefericu i odobrenom stilom bit će njegova glazna produkcija. Drugim riječima, on postavlja pitanje kako zaštititi teatar od kodifikacije koja bi bila mogućnost.

U analizi tako definiranu shvaćajući teatar, možemo se osloniti na anti-potvrđivanje teatar **Delancey i Gualtarija** koji u svojoj knjizi *Anti-Idip* paku o *Revolucija* kaže. Nije nemoguće svrhu je postojati, a da bi imalo objektivni jezik. "Toga bi se moglo reći da subjekt određuje jezik ali da je taj nedostaje postojan subjekt..." (*Anti-Idip*) Objektivni jezik namreko društvo kako bi moglo provoditi napredak. Neuvjeren je postavlja problem značenja, nego



**DANAS, KADMO GDO ODBEPO, GLEDAHO UVIJEK ISTE PREDSTAVE, TERORIZIRA NAS JEDAN TE ISTI KAZALIŠNI JEZIK. NOVO KAZALIŠTE POSTALO JE MODA KOJA OSIGURAVA KONFEKSIONIRANU OZU PROVOKACIJE OO KOJE ŽIVE KAZALIŠTA I FESTIVALI**

spotrebe objekta. Najvjerojatno ne proizvodi slihu, nego energiju dalje: ona ne proizvodi karaktera, nego proizvodi proizvodnju, instanciranje neodređenog. Je li se jato, "šta to misliš", nego "kako te zove"? Završnje pripadaje obitavaju, svaka je kodifikacija sistema ideoloških snaga, jer "anagorose" uvijek postroje svoj objekt kao ritardirano, odrazno energije" (Derrida). Taj vrst teatra "nije daleko ispodložiti realnosti nego umisliti slatku ili miznu koje ne može biti predloženo" (Lyotard).

Karakterizirajući nepoznanost subjekta, iznenađujućim kanaliziraju polazi od interakcije i razlika. De Saussure, naglašavajući relatiivnost prirode jezičnog sistema, kaže da "u jezičnom sistemu porijeklo samo razlike bez pozitivnih razlika. Jerk ne nepoznanost, nego forma." (Court). Jerk se ne sastoji od riječi kao pozitivnih razlika koji se prevlače u usvojene veze kako bi stvorili sistem, već od znakova koji su produkti sistema razlika. "Glasoviti je ono što predložuje subjekt sa jedan drugi označitelj" (Lacan). Ako ova formulu promatramo na analizu dramaturških metoda koje koriste iznenađujućim umjetnici, vidjet ćemo da dramatički subjekt ne postoji kao pozitivan entitet odođenog broja formalnih ili psiholoških karakteristika; upitnom postaje upravo njegova fenomenološka aspekt.

Čudno se ne radi o destrukciji dramskog lika metodama koje su nam poznate (i već prijevo iscrpljene) u praksi modernog teatra od **Strindberga** naovamo (tj. tehnika elementarnih likova), već se radi o pokušaju da se nađe relatiivni sistem razlika u kojem može biti elementa (dramskih likova) po sebi, već u odnosu na druge elemente (druge dramske likove) koji također nisu jednostavne poznati ili oduzeti. Hamletove pitalice "biji ili ne biti" u predstavi grupe Soc. Raffaello Saana predstavljaju se u "biji ili ne biti". Hamlet ne prelazi u prečor te nelagodne iznenađenosti kao autistično djetle; preuzima različitosti ponuđu koja nije poznata već "bije i ne bježe" u isto vrijeme. Snađa je ponuđu koja prebježi jerku i prvi daje mu velik broj mogućnosti. Soc. Raffaello Saana vrata Hamleta u distinkciju u kojem su odnosi redukcijati na osnovne elemente: bratstvo stanje, defekcija (izvođač ustima na sceni, svjetlo fiksirajuća pale po mdu), noćni (i) postaju lutke za igru (otac je prisutan kao gluhom međusob. Hicacije kao pupa, Otvorji kao lutka koja govori, a majka kao klica). Podzemne rile koje dječke u posudna Hamleta ovdje su samo razni razlika koji zastranjuju svojom protokolizacijom. Da li se u daljina još vije razlika. Hamleta igra Hicacije za što postaju opozicije u **Shakespeareovoj** drami. Na kraju tragedije Hamlet poverava Hicaciju sadaša da svoja isprita njegova priču:

"Odeci se za kratka vrijeme napre treće  
i za tom grubom svijetu bolni isititi  
i pričaj svoju povijest." (V.2)

Kako ispriti priču koje je u svojoj kompleksnosti nedodirljiva jezikom?

Kako doći do Hamleta, a da ga se ne kodificira, ne ograniči samostalnost njegovih jezičnih oblika? Glumac na mdu upinje tekst stalno modifikirajući riječi kojima tako prenalazi uvijek novi značenje (kao razbiti kod računanja). Svaka odnosa znači nešto odnosedno znač dok ne počne značiti nešto drugo. To nešto drugo uvijek je skrivena mogućnost. Nepodložnost i uzmetajućeg eksplicita i pucnjevi koje slušamo u predstavi označavaju

kojupije mogućnost onog što bi Hamlet bio umjetni, ali mu nije dovoljan ljudski glas i jezik. Sreća je odnosa akumulativna i stopovima koji se samo skupljaju. U dugotrajnom dugotrajnom tihom on se, kao i sam izvođač, pune energijom. Eksplozije - tihina, to su dva energijska pola između kojih se umjetni bjele predstave.

Na slatan način u **Brechtovu** Hamletu (Turska drama, Skopje, 1995.), ne možemo doznati što je izgubio Hamlet i kako on izgleda: njegove su riječi disperzirane kroz dramaturške funkcije drugih likova. Hamlet odijeva vlastito kodificiranje u precizan entitet, njegov fenomenološki aspekt ponovno postaje upitan. **Derrida** definira svaki element sistema "tragovima ostalih elemenata sistema". Taj laos, ta razvratna, tekst je koji je nastao transformacijom drugog teksta. "Svuda su samo razlika i tragovi tragova" (Foucault). To znači da Hamlet ne postaje kao dramatičar: lik sam po sebi, s određenom brojim karakteristikama; on postaje nabavljajući razliki po kojim riječi Louis di Klondike, nabavljajući tragovima koje su drugi likovi u njemu ostavili. Likovi koji su također elektrificirani elementu celokupnog sistema **Shakespeareove** drame. Ako bismo htjeli dovesti stvari do kraja, možemo reći da se u drami Hamlet sastoji od tragova i transformacija ostalih tragova **Shakespeareove** drame. Sistem razlika možemo tako beskonačno multiplikirati kroz **Kralja Leara**, **Macbetha**, **Julije Cezara** itd.

Kao još jedan primjer može poslužiti Brechtova predstava **So. 50**. U predstavi, baziranoj na autobiografskim tekstovima francuske vizualne umjetnice **Sophie Calle** - **Sisters Henriettes**, **Hotel** i **Restores Kines**, dvje francuske glumice i jedan hrvatski glumac upinje pričaju priču u stvarnom hotelskom apartmanu. Glumac se pojavljuje uzrati mome tekstu **Sisters Henriettes** kao **Henri B.** mliki objekt beže Jedna glumica priča, a druga u priči sudjeluje kao subjekt. Multikanal razvijajućeg aglutina emocijoni, mediativ, ta emocija iznenačeno ne postaje. On su elementi sa emotivni spolni odnos poznati, oni bujaaju, pripremaju suzet, ali kada se konačno stvori dogodi, kaznena licitacija. Hicacije jezik kojim se glumac služi, stoji objema glumicama **Francuskinjama** same govore stranoću tajnost i nespojbe zraklu fantazije. Ali što govori glumac? Razliku izjaviti u shirke **Hotel**. Nizomica dviju priča se preklapa: umjetnik je u poziciji sebanice, dok su dvje žene u poziciji bratstva para koji ona ispritu. Tako dolazi do stalnog preklapanja u jednom u drugu stranu, a odnosa multikanalno razlika u maksimalnu kombinaciju. Iznenađujućim aspekt predstave mogao stvoriti veliku publiku bezbrojne mogućnosti interpretacije.

Na slaganje slaganje se razlika, predstave se igra u realnom okruženju, **gostni hotelskog soba**. Efekt potpuno automatičnog razlaza se pripremanje filma po odnosa sobe: svakodnevnice scene u **Henriette** gdje se stvorno odigravaju priče **Sophie Calle**. Na podlazi takvog različitog putovanja dogđu se nešto drugo i bitno: glumci pribavljaju igru i oduzaju od nje, nešto u njima gom, zatim se jati, pokušaju se mliki čudne energije.





Ovo što gledamo ne možemo definisati (ne znamo što je što i koine sagrado prajadaju rjeđi). Jedina solista, tkazana slika na kraju - beton fotografije Sophie Calle pripreman na vid - upućuje ne nešto što bi moglo maglo biti krajnja slika i cij ovog procesa: ukazati na konfiktualno nesigurno i emocionalno starije koje je to slika prvega stralaga, odnosno, ukazati na strukturu onoga koje se na taj prethodilo.

Na slika naizn predstava Sen & Proust grupe Goat Island razlikuje prvega kojim dolazimo do knažnog prvega (smot mladića Georgea na bojom polje). Ono što joj prethodi jest sta plutaću slika čja klišeo i nedovršenost naljeva aktiva naljeva prvega. Slike se stvaraju i uništavaju u isto vrijeme, one su pokazuje u samom procesu nastajanja. Predstava kao da se putu o granačoj crti koja počinje kosući obliki slike, odnosno, u kojem to trenutku slika postaje kodifikacija, tkazana u zračenju? Hrpa zemlje na glavi izrođata poprima zračenje plodnog tla kad se u nju stari tjele. Značenje da se učiniti kada se taj naljezi dade naljevanje vodom i postavljanje svjetiljke kao sunca koje je postavio biljezi se na.

Kad govor o procesu nastajanja predstave, Goat Island naglašava da sigurno ima ne-dokladika začela. Članovi grupe nikad ne započinju rad na predstavi u usvajanju sadržaja cijele. Nikad ne mogu samo predstava vodi i kako će na kraju izgledati, sve je vrlo lično i otvoreno je veliki broj mogućnosti koje proizilaze iz jednostavnih odnosa tijela i prostora.

Existencija najmanje grupe BAE-Truppen mogla bi se opisati kao krajnja posljednja ovih postapaka. Cijeli je namjeru ispostavljanje (čujmo kako opakuje tekstove o prajadaju, Kinetima i Laportima koji bi se trebali upadati, na sceni se čitljivi jako aluzivno pije koje se dijeli publici, pije se...), da se i radi nešto drugo, ne bi bilo valjano imamo opjevak kao da se može tako što dogoditi. Glazni samo tuose vrijeme na sceni. Predstava kao da prvega onaj Valerijev napustak o "širovoj mači koja omogućava nastanak svih tijela".

**III** Izvođači u stvari ovim pripreman ne glume niti igraju određene likove, oni samo ispostavljaju tekst. Kako bi se naglasila distanca i izbjele identifikacija glumac-lik, stvara se meta-kontekst. Namjera se smjelja između Hamleta i Hamletova teksta, dok je u ostalim primjerima nemoguće upadati, naljevanju istovremeno naljevanju tekstu/izgovora i izvođača, što je što, što igra ili koji ulogu igra.

Zajedničko takoder nemamost oko uobitajnih kategorija dobrog teatra: nema spektakularnosti, lijepih slika, sve izgleda pomalo smutljivo, raspreano, ponekad gnusno. Glazni izrazitiji koncept opaljena, nepostojanje glume (u predstavi Julie Cray grupe Sen. Radhele Samra, upadla se natpaj "ovo nije gluma") i ne nastaje predstava likove u njihovoj psihološkoj konfiktualnosti. Takva scena igra čisto raznim plemenitim glumcima.

**I. 6. Craig** je, imajući na umu koncept nač-mašinerije po svemu na neki kazališni oblik Dalekog Istoka, napisao: "Naturalizam dolazi u trenutku kad je artifičijalnost postala svjetla i doznala. Ali ne zabavljati da postoji i plemenita artifičijalnost." Završavajući postupke svoje uništenosti, a naglašavajući konceptu "osobna magija glumca", ikonoklastički glumac obično radi jednu gestikalnu liniju lika ostavljajući gledatelju da obavi ostatak posla.

**François-Michel Penenti** (Theatre du Point Aveugle) putla svoje glumce da na sceni troše energiju da vika, plaka, luduju, upovijaju svoje li naljezi druge teletone, "glume", sve u stvari da radi nešto bitno, da sudjeluju u kreiranju kazališne drame ili čega sličnog. Na kraju će se ispostviti da to što radi ne vodi nikamo, nema likova, nema kazališnanje, priče, konfiktual, sve je samo u blazaju na sceni. Glumac je jedini materijal stvaranja, svaki njegova ogoljenoj masa postaje formom sam po sebi. Penenti kaže da to vrsta procesa: "Ne želim da glumac bude vidljivost, da daje ono što bi se moglo nazvati djelovanjem tvore (stvaranje) publici. Upravo suprotno, želim da njegova pšenica genti slovi svijest onog drugog. Ne tražim da publika bude zavedena, već da se povie, osami u onaj miralnoj sam sebe same sa koji do sada nije znala da postoji...".

Kao primjer može poslužiti i izakazivati pšenost švervoja (jari, majmami, kopa, krove) u većini predstava Sen. Radhele Samra. Izvaganje unose element nepredvidivosti u mače čista struktura predstave, one na sceni ostavljaju fizičku pšenost tijela bez komentara (izgleda se pogovijaje kao izrazito naglat androloških razmjesta).

**IV** Kako se koncept individualnosti stima sta ove vrste kazališta? U odgovoru na ovo pitanje postizati čemo se navodimo što je napisao **Klanowski** u svom komentaru **Witzschena**: "Centrifugalne ike nikad ne bježe od centra već me se uvijek približavaju da bi sa u sljedećem trenutku odmah od njega udaljile: tako su izrazita oscilacije koje potvrđuju individualu koja traži svoje središte, a ne vidi kraj kojega je dio. Te je oscilacije potvrđuju, jer svaka od njih korepondira u osobnom razlikovanju od slika koja ona ima o sebi u gledanja centra što se na svoje maše. Identitet je bitno slučajni i smali identitet treba proći kroz lazar ostalih identiteta kako bi stajanja priličnost svomog od njih postala čista imperativna."

Peto čiji delan do ulaz zaključka kada upoređuje čovjeka s lukom. Košilo god se, bit po bit, truda objektiviti. Ink, u mači da čemo tako dogovori do araditla, ne izaga čemo ustvaričito da je središte prazno. Pokušavajući doprijeti do centra individue probijanjem kroz slojeve svjetlosti i završavaju, vidjeti čemo najopetjuti da centar koji bi slojevi ne konfiktualne aspekte jedne osobe upadaju na postoji. Belavice i Guattari kaže: "Svjetlost se kao povika periferije izaga u kojem je centar sagradio svoje vlastito ja." Dolazimo do shva-analitičkog postupka koji polazi od pretpostavke da subjekti maše živjeti istovremeno različite slojeve svoje dakonosti. Ovakva je vizija čovjeka optimistična: na izaga se glada kao na nepredvidivo vrsto mogućnosti što se ne daje nikada iscrpiti. Čovjek je biće neizmjerno sposobno daljevošnosti koje se danas u svoj svojoj kompleksnosti mače dokazati mače jedino teatrom,

## IKONOKLASTIČKI UMJETNIK VRAĆA SE ISHODIŠNOM KAZALIŠNOM MATERIJALU: TEKSTU, GLUMCU I TRADICIJI, UNUTAR KOJIH ISTRAŽUJE KAKO SE KAZALIŠTE, TROŠEĆI LOGOCENTRIČNE ISKAZE, MOŽE OSLOBODITI INŽENJERINGA PREDSTAVLJAČKIH FUNKCIJA

Klanowski, 2018





## Ironoklazam i retorika energije u *Hamletu* Soc. Raffaello Sanzio

Pisao: Dawid Rborn

*Ekko prikazano, usponi raze samo dahove spregnuti u strugeve, ovo su sami tek sašlani strogovi.*  
Gilbert Ryle, *Pogori 1964*

Imao "ironoklastični teatar" prizna refleksa opera. Povrjet pojma "ironoklazam" i srednih poj-  
mova, poput "ideja", "stila", ili "ideologije" jest, kako utraže **W. I. T. Mitchell** u svojoj knjizi  
*Iconology* stila, teatar ideologije (*Iconology: Image, Text, Ideology*) jedna od konvencionalnih  
stručnjaka utraže, prikladnog prikaza i utrađivanja. Oprašna ideologije - običajevu ili stvarnja  
stila - uvijek se izmiče vidom i muge demovizom običajevu. Tako *Fitzgerald* označava  
svilježica postpostavlja razmjernost ideja ili običajevu koja su, kao objekti znanja, navode  
"samoodređeni", dajući se primjer analize bez ovjeta na temeljnu stvarnost. Slično tomu,  
empirijske, idealističke i marksističke kritike prikazu uspjeh su razmatrati odbacivanje jednog ili  
drugog, stila ili ideje-ideje, radi nekog demotiviranog kandidata koji raz dovodi blizu utra-  
đivanja, povijesti, od. U djelu *Kazena, Lesing, Marxa* ili *Nietzschea*, retorika ironoklazama  
povezuje se s emancipacijskim projektom, no ipak sa joj (kao dekriti burzoiškog cara Lava III  
puta običajevu stila u osmom stoljeću općina pokazuje) razlika procesu osvrpavanja, ukonjen  
povijesti, ideologije ili kontrole. Tako u svojoj raspravi o *Lazaru Mitchell* trazi da  
Lesingovom ironoklastična analiza između diskursiva i povijesti muge upotrebi njihovu pripadnost  
stila, općenito običajevu osvrpivosti - postaju i osvrpiti - a raz stacionirano vrhunske  
diskursiva, "muke" temporalnosti koja se mora osvrpiti od osvrpiti postavljeni stila.

Retorika ikonizacija je dakle retorika ništavljenja i dominacije, karaktera drugoga kao nekoga tko je ništiji od unikatno općeno penziranja iz kojeg smo mi (jednom) nastali. Slike ideologizirane tipizno su likove (ipoteze) se Lessingova prikaza poljubišćih žena na drvenim kopovima, te stoga mogu biti kritizirane, demantirane, moraju im se odneti prsti tako da im se uništi moć izražavanja za človenjstva. Mora ih se proglašiti "neistinitima", "gluhima", "praznima" ili "izumretnima". Na je bog, u zapoviedi s tim - statua, znamenje, kritika, logika, duh ljudskog jezika i civilizacijskog odgovora - nevidljiv, demantiran, i nije ga moguće materijalizirati ni u kakvoj materijalnoj, prostornoj slici.

Daljnja komplicacija koju Mitchell navodi: - ona kojom ču se ja boriti u ovom radu - jest da "ikonizirati" poput Marea i Freuda stalno priključuje ikvima koji predstavljaju proces samog stvaranja slike; odnosno kroz dema ikonizirati ili "hiperikonizirati" Platonova spjela, **Lockeova** tabula rasa i Marxov prikaz ideološke stvarnje svijeta kao čiste abstrakcije sve su to hiperikone. Konfiterije likova u smislu figuracije nazivno potvrđuju pitanje o epistemološkim i etičko-političkim postojanjima onih koji bi htjeli biti ikonizirani. Željeli su ubistvo, da jednostavno oklevetaju sliku, moraju nametnuti određena kritička figura koje opisuju polje i model porazila objekta. Nije je moguće da je to teoretska nužnost. U svakom slučaju, to je svakako intelektualna nužnost: nužnost navedena kao primjer u razlozima da pravodreda i pojavačnost slika svjedoči o energiji koja utječe na prikazivački medij, izobličuje ga ili razara.

O mediju moramo razumijeti, grafički, kao o receptivnoj površini. Da bi slika bila zabilježena, nikotirana ili promijenjena, na tu se površinu mora primijeniti energija; medija u obliku slika kojom se utječe ili mijenja koje

**ŽELJELI MI IZBRISATI, ILI JEDNOSTAVNO OKLEVETATI SLIKE, MORAMO RAZVITI ODREĐENE KRITIČKE FIGURE KOJE OPISUJU POLJE I MODEL PONAŠANJA OBJEKTA. VRLO JE MOGUĆE OA JE TO TEORETSKA NUŽNOST. U SVAKOM SLUČAJU, TO JE SVAKAKO TEATARSKA NUŽNOST: NUŽNOST NAVEDENA KAO PRIMJER U ZAHTEJU OA PROIZVOĐNJA I POREMEĆENOST SLIKA SVJEDOČI O ENERGIJI KOJA UTJEČE NA PRIKAZIVAČKI MEDIJ, IZOBILIKUJE GA ILI RAZARA**

Medijum mora biti razumljiv, grafički, kao o receptivnoj površini. Da bi slika bila zabilježena, nikotirana ili promijenjena, na tu se površinu mora primijeniti energija; medija u obliku slika kojom se utječe ili mijenja koje je po sebi opasno može se slomiti, razbiti ili poraziti nastati u cjelini ili samo djelomično u pojedinačnim komponentama. To također traži energiju. Vagantni figure malemo naći u Znamerju snova, gdje Freud opisuje snove medij pod "pričkom" slika snova koji su njihove "elemente... izmijenjene, izmijenjene u fragmente i zagnane zajedno - gotovo poput zbrojene ledene kabele". Umad je nedavno Chaplinov riza kojim se te boriti u većem dijelu ovog rada. Marlet trape Sor, Raffaello Sanzio, ilustrira tri ikoniziranih principa: također predstavlja enstični model žudnje, jezika i prikrata, ovaj put u slična teatarske hiperikone.

Teatarska slika može se nalaziti razlikovati od drugih vrsta slika po svome mediju upotrebi: tipizna izvedba, njihova priroda, kontinuita, nenograjši, glazbi ili elektrona. Definicija teatarske slike možemo pogovratiti slično sa klasičnom razlikom između originala i njegova imitacije ili nekoga što mu nalikuje, nismogom. Teatarska slika tad bi bila prikaz ču se značenje sastoji od implikativnih sličnosti koje dopušta u sukobu i izvjetnom tvoriti svoje publike. U zapadnjačkom mainstreamu ili "tradicionalnom" teatru taj je odnos poviđen tekstin koji radnju smjesta u neki imaginarni prostor i vrijeme ("jednom davno, u nekog jake, jako udaljenoj galaktici...") između radnje protagonisti unutar zapleta ije je samog ograničen, jako snova **Paul Riveru** (u knjizi *Prigovori i prilozi*), logikom radnje, temperamentalni i simbolika sukladni sa "izvjetnom" publici (tako i gdje je izmijenjena mjesta o vrijeme radnje čarobni ili snova). Moglo bi se činiti da teatarska slika stoga ima temporalni, osativni oblik te se dakle ne uspijeva prilagoditi predvojima ikonografije ili ikoniziranja: ona poma imploraju prostora vanjsko postojanje. U svakom slučaju, implikacije autokritičke trupe Sor, Raffaello Sanzio, što se sadim da ču prikazati, tih se više teatarskog mijenja ova dva kontinuita oblika iznacije.

Smjer trupe Sor, Raffaello Sanzio razlikuje od ostalih sa Shakespeareovim tekstom u igri naslova, citata i naslovih Rima. No Shakespeareov tekst više ne propisuje samoj predstavi no logiku radnje u vremenu i prostoru. Predstava kao takva sastoji se u velikom dijelu od pokreta koji se ponavljaju i uključuju a) ojeja površina izvedbe ijeja, b) finitio, tehnološki prostor posmatra. Tehnološki prostor uključuje metalni okvir kreveta, purpurne dječje igrače, platinaste oplate, materijale za pisanje i vešak broj električnih napajanja (o kojima više podje). Približni pogledj spajanje protivno sličnostima između nekih od igračaka i likova u Shakespeareovom tekstu tako se dijela povisuje s bučnom koja govori, a izmijenjena ova medija predstavlja plitaki medijedici. Postupno ponavljanje koje prolazi u smjena ta dva prostora odupiru se tematskoj interpretaciji pogovnje u "izvjetnoj snova" Raskela. Tako sličnost u kojoj izvedba "jebe" latini Olegu implorira materijalnost pogovnje koje je (i nije) izvedba i sadržajni i materijalnost. Pogovni mnogih drugih ponavljanjčkih sekvenci u predstavi, ona podjeđa na opit igre sa svikom Freudova snova Ernstu u 3-ova snova principa aflika. Prema tekstu svakom koje čije isplika tipikom igre dugu su razvedena "o-o-o-o" sa kojima sledi sadržaj "De" nakon što izvedba svake ima kreveta. Po Freudovoj prvoj interpretaciji, Ernstova igra opomaha odrazak (fort) i povisak (do) majke. No kako je majka također i objekt ljudski, igra mora zadovoljiti i nagen sa svjetlom koje se može osvajati samo ako dijete opomaha svoje bližanje objekta izduge. Kao što **Leo Demani** pokazuje u knjizi *Freudovski ojeji* (The Freudian Body), Freudov pokušaj da tumači igru fort/do razbija se na temeljnoj nemogućnosti da joj se pripisuje desigladan objekt.

U Raskelu Raffaello Sanzio, samo ponavljanje onogačije principa temporalnog iskupa, neovisnog o odnoscima i referencama tekakima u Shakespeareovoj drami, tad kao što se igra fort/do konstatno medijedici patijibilne scene. Freudovog tekakta da bi krenula neovisnom putom. Tekstualni referent, kao što se medije izduge na dječje igrače (latika Olegu, medijedici Olegu), citat Gertrudina opisa Olegovog utapanja, razbija igra neprihata "prostora



metvog čovjeka" puna knja, usporedba su parastatičisti, bez likova antiaktičke ili senzualne veze s pripadajućim citatima, ali refleksivni pluri ili ekspanzivni veze s izvođačevim nadziranje na pozornici.

Koristeći parastatičisti razne usporedbe sa solocizama koji karakteriziraju Hamletova "laidovski parastatičisti" u Shakespeareovu tekstu. Hamlet često nije solocizma bez obzira na volju, informativnost ili doajednost: Stoga njegov izvođač Hamletja o "dijemu novostima" koje mu je prenio Doh. "U izvještaju Hamletja nema nagdje lipova - Da ne bi bio solocizma halja" objer.

1) priznavanje govora stasologije,

2) neapio otpust,

3) iznaređen trasari ("prika čovjek ima poslava i šadje, / Ma kakve da su")

4) zabava ("a što se mene bjeđna tica, / ja se idem pomoliti")

Kao što Hamletje odgovara, "To su tek dinge i strkane rječi" - no neproizvoljne su sa generalni pravac u matematičkoj logici testirane dinge. U solocizmu u činu III, pjesmu I, Hamlet opisuje smrt kao "Dinju nestatstva, a tje se gurae / Ma jedan putnik ne vraća..."

Čak sadnja koja uključuje solocizma prepostavlja Hamletjevo priznavanje, barem kao veliki vjerojatnost, da je Doh kap je nedavno sve na zadržana zamka duh njegova solocizma oca.

Hamlet trage Sonetas Raffaello Sanzio prikazuje verbalno i logiku posredovstvo razmjeg teksta u nekoj vrsti zadržane njegove namaze:

ovdje je jednako karaktiziran izvanlogičnosti. Dakle, taj je formalni postupak postavljen uz ono o čemu smo ja govorio kao o "energetici" komada.

Energija - u razlozovljen smislu - konkretizirana je u postavljanju Hamletjevo Svjetlosti razne pozitivnih i negativnih znakova preko pesonice energijem epiklirajuću automatski akumulirani posamljeten preko poda pososvoja. Na periferiji posamljeten zadržu električnih strujova i generator - koji točno podjela na monolit u činu III, pjesmu I, Hamlet opisuje smrt kao "Dinju nestatstva, a tje se gurae / Ma jedan putnik ne vraća..."

U ovom solocizmu u činu III, pjesmu I, Hamlet opisuje smrt kao "Dinju nestatstva, a tje se gurae / Ma jedan putnik ne vraća..."

Imaginarna energetika Hamletjevo krajnjeg predložje gatičini odnos između upisane figure bitijevje površine i razlija, praznog razlijeznog usporedbu s energetikom fragmente metapsihologije. Dakle od toga da unšti testirani slika, ona generalizirana svoju testirani suditi sebe kao prethodnu scenu. Kao da i izvođač i scenografija točno hominizirani motor tje sadnja prepostavlja prethodi psihopatologijama Shakespeareova teksta.

**BUĐUĆI DA JE TIJELO, PROMATRA LI SE SAMO PO SEBI, TEK ZOMBI, LIJEŠEN PSIHOLŠKIM ZNAČAJKI, NJEGOVA FUNKCIONALNA OGRANIČENJA MOKRAJU SE NADOPUNITI DUNOVNIM NOMUNKULOM. U OVDJ JE SLUČAJU ÉLAN VITAL HAMLET-IZVOĐAČ KOJI NAM NUDI PRIZOR JEDNOG TIJELA KOJE ZAMUCKUJE, SERE, SLINI, ČRČKA I MASTURBIRA S IZLUČEVINAMA SVOGA UNUTARNJEG ŽIVOTA; TO NEMOGUĆE NE-MJESTO Gdje STVARNI HAMLET PATI KAO UZROK, A NE TEK KAO SIMPTOM**

reprezentativnosti - tendencija da slobodna energija u sustavu točno izlazi, bilo u stvarstvu, neuravnotežen simptomima ili izvornoj djelatnosti - fizičar je ugrožena njezinim stapanjem energije i informacije. Model energije koja trči solocizma kroz neprovidni put obično je nepoklapan sa opozitima koje imitativni reprezentativnosti uporabiti ama, prema izvanstvarnog principa da je se proširi na ekspanzivno izdužje ili na sliku Hamlet Soc. Raffaello Sanzio mijenja skirpno tehničko tijeloje pubescentne u komedijna slika Doha u Struju - da se postumno glasovitim uzrazom Gilberta Rylea. Sadašnji da je tijela, promatra li se samo po sebi, tek zombi, liješen psiholoških značajki, njegova funkcionalna ograničenja mogu se nadopuniti duhovnom homunkulom. U ovom je slučaju dlan vital Hamlet-izvođač koji nam radi prvor jednog tijela koje zamuckuje, sere, slini, črčka i masturbira s izlučevinama svoga unutarnjeg života: to nemoguće ne-mjesto gdje stvarni Hamlet pati kao uzrok, a ne tek kao simptom.

U reotika prethodnosti - usprkos tomu što je u potvrdila dramaturgijama ansambla Chiara Galdi sa višenjeme rječnom govora nakon predstave - očito je upućena tekućinalog materijalizisti komada. Pod "materijalizisti" teksta možemo razumjeti svaga da crkudara u obliku arhaičnastno poročjivih natijeta, reotivno o bilo kakvom privilegiranom ili izvornom značenju. U Hamletja se tekućinalna materijalizisti pokazuje,

kako smo vidjeli, u usporednom naspremanju slobodnodržajnih naposlanih i usmenih naposlani poput paraviranja nepovratnih iznata: "Moj je san stisnut" / "Voli me! Voli me! Voli me!" - ili kad izvedu upućuju na ploču "riječ" koje slušaju na taksevu "prijed" jerke, kako naposlani ne pripadaju niti jednom: Ta je potencijalnost usmjerenja i na filozofsku i na isovršenu razinu u djelu Jacquesa Derrida koji smatra da su znakom ili tekstem - lingvistički ili neolingvistički - mogu biti porječiti: "znak koji li se mogao pojaviti samo jednom na li bio znak". Budući da identitet znaka tren paraviranja, ne može postojati označavajući bit prije njegova paraviranja. Ne može postojati čisto označanje ili usmjerenost koje je nadošao od slušaja i koda paraviranja; to jest, porječiti Derrida koji neolingvistički "neobliknost" (od sanskritskog *liro*, dragi) radije od "paraviranja" budući da je paraviranja bit teksta uvijek razdvojenosti znakova

Svaki znak, lingvistički ili neolingvistički, izgovoren ili napisan (a sadržajem smisla te nepreteriti), u smislu li većitoj jedinici, može se citirati, staviti među neovodne znake, iadeći to može postojati sa svimom čarom kontekstom, proizvodeći besilag novih konteksta na način koji je potpuno neograničen. To na znači da znak upjeđi izvan konteksta, već upravo suprotno, da postoje samo konteksti bez ikakva smisla ili apsolutnog smisla. Ta čitavost, to podvratništvo ili dvostruko, ta stabilnost znaka nije niti slučaj niti anomalija, to je ono (normalno/abnormalno) bez čega znak ne bi mogao ni imati funkciju koju zovemo "normalnom".

liše li, kako ja smatram, Derrida stvarno pravo liše nadi stabilnost kao uvijek mogućnosti i nemogućnosti označaja, mora postojati temeljna nedosljednost koja znači znak: projekt - kao teatralni bilo psihosocijalni - koji koda namachi izvedu tekst u obliku iznata, budući da namache koja je prethodna ili iznata. Čak i "ne-tranjež" automatizma ili igre *for/da* tekstu koji su utoliko liše na obzje natiše li paraviranja paraviranja.

Ove opaske nisu kritika teatralnog projekta Soc. Raffaello Sanzio. One su mizija brige o primjenjivosti iznata "konoklastički": znači li to teatar vremena, energije, zlatnih trenutaka ili nekog drugoga "konoklastičkog Raja". Nita nije konoklastički ili bernadnje. No filozof ne doima istoniti porječiti opoziciju da li podupriše takve nazive ekspresivističke čitaje. To je alegorija teatra kao dvostrukostranog stroja, potpunoa konoklastičke energije u mehanizmi ili nevjete oblike. Takav bi stroj, figurativno, također bio prethodni budnji i strasti: uzaludni instrument.

"Stojanje katanga dvostranog stroja", kao liše je primjenjivo Donna Haraway ("A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century"), "budući da potpuno dvostranost natiše između prirodno i umjetno, uma i tijela, samozavirajućeg i izvanjski oblikovanog... Niti su strajev izmjenjujući živih, a ni mo namachi smrti". Zamjenimo li Namlitov dvostranost stroja i tekmo jednom od industrijskih robota kakve rade australijski umjetnik performancio *Stilac* u svom komadu "liše Raka" - u kojem se penalarje robota slatim iznata povorje i konoklastičkim modelom penalarje iznata u stvarnom vremenu - pače "Hamleta" u njegovu svrhom konoklastičnog stroja i auto-sobitnih iznata liše li nemoguće izdati. Odnos između Stilaca i robota u "liše Raka" više nije simbolički, ekspresivni ili instrumentalni, već funkcionalni. Predstavja niti je njegov motivirajući princip nije ekspresivni ni formalni, već određen slatim procesom povratka uprege koja izvedu" može podjelavati, ali ga više ne može podjelavati ni potpuno konoklastički. Namlit, u uspješni a tje, iznata idealno mogućiji teatar iznate materije i energije "iznata" po tava liše je predstavljen samo kao mogućnost ili smrt, kao energija pobunjenja u automobilskom simulatorma. Nedostatak fak i stike funkcionalnog odnosa onoprije izvanredno potpuno teatralna nametnostov svog komada. Upravo riječkanem potpunošćem logike radije koje li toga pristati pre-poznamo li "Hamleta" kao impersonalnu snagu Riječkanja (kako je napomenula Gordana Vask u prospektu Chaptera sa seosom konoklastičkog teatra). Ivošev liše je smet znak i čija je "smrt" nemogućnost aluzija na smrt drugoga.

Konoklastičke energije Hamleta stoga nisu usmjerene protiv ove ili one teatarske slike, već određena hiperikone teatarske mimike koja iznata podjelja na one koje su rabi avangardni kritičari teatarskog prikaza - posebno Artaudova. Teatar ekspresivnih intenzivnosti sa koji se nalaga Artaud je, kako tvrdi Derrida u li parole *avaj*, tek varijacija na teatarsko telot, a ne njegovo stupanje - ili epitetalo - drugo. Tvoja Soc. Raffaello Sanzio ipak je izvela kritičko problemovanje teatarske slike, koje pokazuje ovu viznost e podjelavaj, kontrolu li uklopitve snaga prethodnih teatarskih prikazovalchne mizije: Da to nije, barem, teatar u svom tradicionalnom obliku i prethodi oporve, smrt prethodi ikona i tveni ilusivnosti temporalnost i prethodi prethodi koje prethodniji svenosti konoklastički.

## IKONOKLASTIČKE ENERGIJE HAMLETA STOGA NISU USMJERENE PROTIV OVE ILI ONE TEATARSKE SLIKE, VEĆ ODREBENE HIPERIKONE TEATARSKE MIMIKE KOJA IRONIČNO POSJEĆA NA DNE KOJE SU RABILI AVANGARDNI KRITIČARI TEATARSKOG PRIKAZA – POSERNO ARTAUDOVU

5 engleskog primio: Lode Davidovsky

David Rader je prethodni na čitajke na filozofski konoklastički

Belija Pesentijevih tijela je Sokratina, goštinja  
sivna, prosti sušeni, gljane izmampurane,  
otpušeni i odgriješeni, izloženi opasnosti da se s  
neba na njih snijež kopja. Kanalizirani skandalizmi  
maje dobre navike, odaje ispalenosti reže, aha  
ne i redoteja. To odgriješanje konvencija info bi  
izraz, pa čak i dokaz novog teatra: trideset godina  
nakon završetka '68, primjena tehnika oslobođenja  
ne iscrpljuje tijelo: ona ga izdubuje preopterećen-  
jama, izlazi ustrajnošću ne što se čini.

Pretpostavka se ovdje sastoji od primarnog krilica, konstantnosti, produkcija pokreta, u ostalom poimanju koje treba ponovo promati (u najboljem slučaju), ako ne i otkriti različit stupanj psihološkog bića dovođen je bilo samo radi u stvaranju slopova kako bismo otkrili definiciju samih sebe. Ova pretpostavka tehnika glumca sastoji se u prenalaganju u sebi unutarnjeg detalja čija bi uloga bila politika na semantizaciji i odjeljivanju (više u onte). Glumac bi bio tim zadovoljniji što bi više uspevao identifikirati sa svojom osobu i ulogu, odnosno se unoseći, a time bi svakog gledatelja dirnuo svojom bogatstvom. Glumac bi nam mogao sličiti jer bismo u njemu

ranjiviji dio naša društva. Ali ono što nam u tom tijelu koje nam je na umeta jest vatra. Katalina bi poder mogao biti shvaćen kao otjelovljen postaja na eklatan, odnosno na iskladan iz sebe. Ograničavajući scenske mogućnosti, mogućnosti postaja, vremena i samog tijela glumac mora upotrijebiti, mora aktivirati djelo, nalije čuati tijelo u tekstu nego u deklam. Ali aktivno tijelo nije dovoljno: kroz aktivno, pasivno tijelo prepoznat čovjek drukčije, stenoitij ličinski energetična. Heterogenije iznutra gura tijelo prema performansu. Nalije iznutra ne kaže ostati, a ove što je izvan isporučuje se u djelo. Taj otisk iscrpljuje subjekta postojati i eliminira. Nezapamćenost je ta koja omogućuje i odabir ekonomsko obavljajući tijela. Ništa od te logike primatizira-tijela kod Perseutija, primativno je intenzivno kao zadovoljstvo, nema krudacnosti od

koje bi trebalo obavljati neki vrhac vrijednosti. Kako onda od tog trenutka biti tu u ovom tijelu, a ne obavljati nitko predviđeno, ne proizvoditi nitko korisno? Kako se onda od tog trenutka angažirati, posniati tu inkonstentni svijet i ekstremnost počevši od koje stvaralaštvo ne bi bilo samo interpretacija, već i inkarnaci-

Na tema izkazivanje ne označava ovjete osobno priznat-  
vo duha u svom tijelu. Ona ukazuje na značenje koje  
je uspostario **Russet**, a zatim i **Melieu-Ponty**,  
svjedoči ulog na teza redatelj iznaita na onem ite  
rjina skivno od povijesno, protivljenog.  
Ona funkcionalnost skode s pozornice kako in  
singitio u nove stvaranje. Kao vide nema  
sahih osnaka scensnog prostora, glumac mora  
iti svoje mentalne i ojedanje predodžbe pro-  
snačava tu vlastitu instancu subjek-  
skuplja ojetilne koordinate, nervozne  
materijale. Otklovljenje sebe zahtijeva  
anici poeznog, premljanje sebe u  
gih, to premljanje koje proizvodi  
stajna kao u teozofima

# ICONOCLASTIC

cyder: Hermann Janssen

Îl franculezle jurele poezie, satiric în obiecte le  
canta (dăruia lui o singură din fire - dăruia)  
a țigăre în ring vagabondă prezenta o țigăre. No  
tăuă se cugetă briciu atitudine cuprinsă na  
scutură lăcomia în obiect (jura o - cum-va pe  
măcară lăcom, nu pe lăcomia) și le canta  
figura, nu din pe lăcomia. Și pe  
canta (jura o din poezie din marea)  
a cîntăre sara lăcomia în obiect  
prezenta o țigăre, a le canta și  
țigăre, nu canta

ekspresivnosti. Po tome meso nije grubo i tvrdo tijelo, produženo vrijeme koje treba ponovno posmatrati kako bismo završili s potragom drevnih u sebi. Drugi su u nama do te mjere da je potrebno inkarnirati ih koliko su njihova otkrivenja i opažanja suptilna.

Intenzifikacija otkrivenja i opažanja subjekta u poludaj glavnica svog mesa, a ne više samo kao kulturna teksta. Tekst postaje njegova knjiga mesa, onog koje mora osloboditi u samom sebi i naći se u istom poziciji. Inkarnacija je intenzivna manifestacija bića od strane njegova vlastita tijela. Tijelo ne izražava sila od konvencionalnog teksta jer je prisiljeno predati se, izričito nemogućnost prikladnosti. Niti jedna se gesta ne čini dostojna i s povjerenjem u novoj situaciji: sljepoća i gluhoba ih subverzije prostora bazuju subjekt izvan sebe. On kada da ih apsolutno inkarnira kako bi podržao metafora totalitarne koncentracije i naknadnog bombardiranja sudbine. mehanizam je izvan svih dispozicije subjekta. Nedostatak oznake potpisuje povijesnu svjetlost aktualnog subjekta: on kada da je čitav u svojoj otkrivenja svoje prisutnosti, jer bi svaka odsutnost bila fatalna, ne bi tu, na sceni, pružili su to povlačenje koje glavnica transformira u gledatelja čini otkrivenja svoje sadržajne nego uvjerenje: naravno biti tu da bismo se grili ili iscrpiti, a više da bismo upoznali nevarne vlastitog mesa; ta škola mesa započinje otkrivenjem i iscrpljenjem kad se tijelo oloboda znajući kako bi se više preputilo da ga vodi inkarnacija, davanje nogo ispuštanja. Duh se tijelo ne može više niti, kao u pisanju ili boju. Apsolutno stvaranje koje niti jedna perspektivna sgriza ne može relativizirati. Nadlazeći mentalno predstavljanje granica, posredni više navodi na iznenađenje što što pokazuje na sceni: da bi postavio na sceni trebalo bi znati što, tko, kako i odakle?

Što sadrži tijelo? Je li meso tako dobro da mu trebaju takvi mehanizmi, zbog nedostatka dispozicija moramo pristati na to svigavanje koje se od strane gledatelja često prispodobljuje desubjektivizaciji.

Instrumentalizacija tijela od strane redatelja, svigavanje je suprotno od talcđenga: meso biva, postoji samo kroz inkarnaciju koja ga čini vidljivim drugima u tijelu, pokretu, bunovu, glasovu, knjižicu, izražavanju kroz tijelo objavljujući tu dinamiku mesa. Prostor ne postoji bez otkrivenja tijela, a također i prostor samog tijela ne postoji unaprijed kao rječnik koji je koristan da bi se djelovalo. On se gradi inkarnacijom ocyte za vrijeme dok mehanizam zahtijeva njihovo postavljanje na sceni. Scena postaje samo odgovor teksta intenzivnog mesa: svako ljudsko tijelo već je napisano u mjeri da funkcija teatra taj tekst mora osloboditi mesa sudije nego da ga naredi na čitanje teksta nekog autora.

Nikadno iscrpljivanje nije moguće jer se meso ne prestaje ukonopirati u tijela, ono dolazi do postavljanja kroz tijelo čak iako ga tijelo sanja. Niti, ne iscrpljuje ga. Drugi, gledatelj tog otkrivenja mesa pružajući samo telesne analize: tamo gdje subjekt vrebava svog gosta i inkarnira ga jedino unatoč njemu.

S francuskog preveo Srdan Rabičić

Bernard Andrieu je filozofski pisac

ON

FER  
SON  
nos

PIŠE: RIC ALLSOPP



## TRANSVAJANSKE PRUGE I

Svečim na stolom u kafiću novodovršenog Tenthaua u Düsseldorfu. Ekipa Svečim paralelno s velikom stolovom stijenom igraju koga gleda na desetine omedeno inženjerskim vaskima i prugama. Tenthau zaznava ono što je rekao bilo glavni transvajanski spremeniti u Düsseldorfu. Transvajanske pruge, koje kroz vrata ulaze u dvoršine i granaju se u dvije pruge od kojih vrata ama vjerljivo silat u spemalite, tu nastaju pod podom novoga umjetničkog prostora, ojednane: savjetovanje. Pogledaj s krajem Svečim prepoznaje da umjetnik samo jedna ili dvije ideje pojednaku dosta njegovog strana, otvara nove knjižnice; ostalo nastaje bez traga. Vani na kiti muškarci i žene, okruženi vječima jeftine polovne robe, čekaju autobus koji će ih odvesti, nakon dugh sati i dana, natrag na istok, na rubove i periferije Europe

## DEKONKLARIRAJ

Tu trupe s kojima želim govoriti u ovom razli - BAK-Truppen, Societas Raffaello Sanzio i Goat Island - imaju toliko različite pristupe problemima prisutnosti i prikaza te korištenju vremena, prostora, tijela, objekata, teksta - da mi ih je teško zajedno staviti u kategoriju "dekonklariškog teatra". Zanimaju me odnosi između prisutnosti i prikaza, periferije i središta, tijela i okolice. Manje me zanima je li teataristi nad strajanjem da bi tvore dekonklariški svetovi dijela "dekonklariškog" u smislu "raznoga stila" ili je to "novi fenomen ili snaga u teataru". Na mnogo se načina čini da taj rad u ovom istraživanju prikazovanih uvjeta teatra naglašava ideju stila. Vini me toliko zanimaju ono što su se čini kao djelomična i nedostajaju podjela stvaranja teatra u kategorije mainstreama i post-mainstreama - kategorije koje i pokušao odražavaju geografsku izvedbu određene muzice producerata i producentnih nadležnih mjesta.

Pojmovi prisutnosti i prikaza, periferije i središta, tijela i okolice (tu su sama nit pitanja u svezi s teatarom i performansom) ne vole kao međusobne reprezentirani, već kao opće dinamično i prototipno polja prakse i istraživanja koje odbacuju restitucije, nasljedstvo, rasprave, neizvjesne i problematične kulturne uvjete karakternistične za postindustrialno, postmodernu senzibilnost - senzibilnost što se više ne nalazi u urbanim središtima Europe i Amerike, već je sve više globaliziran.

Dekonklarišu u smislu različitog stila - umjetnika koje teži dovesti do radikalnih promjena - nije više magar pod ovim uvjetima - a gdje gdje jest, funkcionira na razini pojedinih i specifičnih više-manje nevidljivih općem shvaćanja. Kao što je *Handwritten* istaknuo, umjetnost kao simbolični ugovor već je nestala: "posposobnost umjetnosti da razriješi stvarnost, da stvori drugu stvar, razprstu stvarnosti, gdje stvar potraga vili od govora, nestala je" (1994: 14). Svi potraga samo mogućnost stvaranja privremenih zone sigurnosti (kao što je predložio Edgar Jager u svojoj raspravi o "umjetničkom teataru" (1997) - name bar unvan mas međa. Zanimaju je umjetnosti da uspe različitiji svijet i poručuje njegove stvari veće, ne u pokušaju da rekonstruiraju ideološke spomenike - umjetnički objekti su predstava kao "simbolički ugovor", već da stvori privremenu zonu sklada. Takva su dodana mjesta ili privremene zone razne lokalizirane, karkad se pojavljuju unutar granica institucionaliziranog svijeta umjetnosti, karkad gdje drugdje. U tom smislu rubni teatar postep. Ne mala videnja "stvarnog", "vitalnog", dodanog mjesta stila, prikaza (mjesta tijela, teksta, predstave) suprotstavljena su i transformirana ne na razini "teataru", već ne drug razini razvoja u novim tehnologijama, u kulturnim ili političkim sferama.

Taj rubni teatar, koji djelomično nasljeduje estetske tradicije eksperimentalnog teatra, ne temelji se na povjerenosti videnja teatra, na ne regionalizmu ili geografskim videnjima periferije ili rubova: već na individualnosti - prisutnost različitih glasova i viza - jednako u središtu kao i na periferiji. Temelji se na priprana bez prevećana unutar discipline, na kulturnom, političkom i tehnološkim percepcijama što nastaju između od konvencija discipline i ispitivanja je u koje odono, decentralizacije, podjele, odvajanja ili otpora; na dublji promjeni vjerodostojnosti, stavova prema nasljednosti, tekstualnosti, identitetu i objektivnosti - iskazima na priprana različitosti na svim razinama.

Kao Ove Aronson predložio je estetsku jednakosti u kojoj se elementi teatra manifestiraju u subjektivističkim odnosima i gdje je "stavov osnova" usredotočen na točku gvoštenja između jednakovrednih elemenata, već prema specifičnim uvjetima istraživanja događaja (1992:44-6). To se jednakost postiže na tehnološkim, vizualnim, fizičkim strategije. Odnos između teksta i stila u smislu distanciranja također je jednakovredan: postupci kojima se stila da bi različit tekst niti su oni kojima se stila da bi različit stila. Strategije su dekonklariškog: prepoznavanje ideologije; pretpostavka koje tvore i tekst i stila; iskazivost stila, vizualnost teksta.

## ZADAČA JE UMJETNOSTI DA UZME RAZLOMLJENI SVIJET I PRONAĐE NJEGOVE ŽIVUĆE VEZE, NE U POKUŠAJU DA REKONSTRUIRA IDEOLOŠKE SPOMENIKE - UMJETNIČKI OBJEKT ILI PREOSTAVU KAO "SIMBOLIČKI UGOVOR", VEĆ DA STVORI PRIVREMENU ZONU SKLADA

Razlika između higenističkih i nehigenističkih teataru koji predlaže Ernst-Otto Assmann način je razmještanja sudionika između teatra Raffaella Sanzio i Gost Islanda - obje trupe rade (trajskom dužim vremenskim razdobljima) kako bi stvorile točke susjedstva s multum starijem higenističkog teatra - i RAE-Truppen čija bi se jednaka i nehigenistička dramaturgija trebala kao publikaševu multum starija teataru iz sustava arhitekturnog i složenijeg susjeda.

Reiner Müller pretpostavlja je da "teatar uvijek iznova mora promisliti svoju milu točku", a, kako razbiti, ova se tri trupe bore protivno stvaralstvu stvarnih uspjeha teataru - prikaza, tjelovodstva, identifikacije, prostiranja. Ako "teatar" više nije način da se jednako opije ili kolerična tip izvedenih djela koje rade RAE-Truppen. Gost Island i Raffaello Sanzio, to je zato što "teatar" kao konvencionalizirani način gledanja više ne odgovara uspjeha stvarne kulture ili estetike izvedenosti, što i rubu teataru potčinjava.

To samo je jedna od novih misao "Postdramaturgija", kako je u opusima Valentina Valentini (1948), djela Reiner Müller već izlazi izvan granica teatra (ne u "post-mislovima" već u prevenciji i stvaranju zone izvedenosti). Taj rubni teatar ulazi u neistovjetnost i nerazumljivost dramaturgija gdje tradicionalni pojmovi vizualnog, semantičkog, perceptivnog, prostornog, kina, zamagljeni drugom jednakoizvedenim terminima, već suzbijaju i stvaraju smisleni smisleni, otkriveni, neodređeni, prolazni. Elementi postdrame kreću se kroz različitosti jednakoizvedenosti da bi se stvorili u odnosu, otkriveni, vizualni, razumljivi.

RAE-Truppen



S jedne strane vidim "teatar" podupet brojnim vlastitim konvencijama koji uključuje svijet, stvarni "drugi znanstveni" što proganja stvarno, iznenađenje, ponavljanje, interpretaciju, a ne više stoga mogućih svjetova na opetovanje u drugu stranu vidim "teatar" koji otvara novi književni, vizualni mogućih svjetova, znanstvenog svijeta. Elementi oba vidjenja teataru pristupiti su u ovi tri trupe: etički dramaturg Gost Islanda, jednakoizvedenosti RAE-Truppen, nepokretnosti Raffaella Sanzio. Reiner Müller smatra je da je "teatar nešto kad se povijest nastavlja, jer povijest ima što nedostaje i ono čemu bi se trebalo težiti, dok razvoja više ne treba teatar." Valentini pije da:

Dramaturgija Reiner Müller uvijek se mora desiti - bilježiti, izbjegavati bilo kakvu vrstu karakteristike što bi mogla doći u opasnost da je se svodi na komercijalnu formu, stalno se izbjegujući, odijajući da razvije funkciju glazbeničke trupe koje porije, koje su tradicionalno marširale teataru kroz porijeklo muke i razlikovanje pobuna. Kako bi se suprotstavio tog svjetovnog svijeta (...) pisanje mora biti u stvaru obavezi stvarni način stvaranja, iznenađenje, nove oblike stvaranja na pozornici, u skladu s tekom, transakcijom i postavljenom stvarnošću. (1998)

Takvo videenje "postdramaturgije" uloge kao da oblikuje djela rubnih ili prevencijom teataru koji funkcionaliziraju u postavljenom stvaralstvu gdje nepokretnost postdramaturgije i uspjeh za njegova postojnost i uspjeh za njegova odstupnost.

#### NEPOKRETNOST

Kritičar Jean-Louis Baudry video je nepokretnost gledatelja kao način uspjeh i za "Elmzi kritik" i za filozofa shupa. Ugovoreno je Elmzi gledateljstvo sa zatvorenostima u *Platonovoj* spili koji, vezani lancima i nesposobni da se pomenu, mogu vidjeti samo ono što je upred njih, "zato što se lica ne dopiruju da okrenu glave" (citirano u *Wahk*, 1997:40-45). Analogna tome misao je nepokretnost također naša pretpostavka konvencionalnog teatra: naziv nepokretnost publike/gledatelja, posebna u odnosu na stvaranje *Reiner Müller* i *Formalno* teatar. Nepokretnost ima nekoliko aspekata: nepokretnost slike (Raffaello Sanzio predlaže stvaranje bezvremenskog teatra "analogno i nepokretnog" - "stabilizirano teatar" u kojem nepokretnost prikaza kao stila dopušta iznenađenje samih uspjeha koji su omogućili prikaz i postojnost); nepokretnost gledatelja koja omogućuje *Reiner Müller* učinak teataru i također postaje misao uspjeh teataru čini, konvencionalna nepokretnost teataru postava (od 17. stoljeća nadalje) i njegova nepokretnost da jedini estetika jednak i sklad ako se činele u pranje njegova nepokretnost. Misao je razumljivo primjeniti da se, kao u obična popularnog teatra poput realističnog za vrijeme "postdramaturgije" (Kierkegaard), postojnost lika i sklon biti

prma odijelom - gledatelj je mogao slobodno dyksoati, deložiti i očitati i nadzirati psihološki odnos od slike". (Wolff, 1997: 40-41)

Herbert Müller govori o "izdvojenj tag izvova društva, povijesti i ideologije" - imobilizirajućeg poratna ideologija i konvencija. U drugom času *Reinholdine* Ošleja izjavljuje "raditi to određiva ovog stambenoga na dyksove stajac, stal, krevel" - koji se ne izdvajaju samo kao primarni skane i elementi svakodnevnice, već kao primarni objekti koje slike (pa stoga i ideologija) okupljaju unutar teatra. Na primjer, stvarada slika naselizacionog kreveta u *Narjeta*. Reinholdian mađi mogućnost raskida s formom, stoga i raskida s nepokretnost, te stvaranja teatra koji prestatu diskontinuitet, pokretnost i igru elementarnosti. I Goat Island i *Kufafio* Sueno imaju upravo nepokretnost gledateljeva i nepokretnost slike ograničene nesamostalno da bi istakli okolnosti, primjerice, tjelesne nesamostalnost, ponavljanja ili isključivosti, ili autoritativne tjelesne teksta i tjelesnosti glumca.

## U TIM RUBNIM TEATRIMA NEPOKRETNOST OSTAJE TEMELJNI KONSTRUKT ZA RAZUMJEVANJE UVJETA KOJI OMogućUJU SLIKU

Za razliku od filma i konvencionaliziranog teatra, interaktivne virtualne stvarnosti postavlja novi odnos između tijela gledatelja i slike. Gledatelj više nije skovan, mobiliziran, amercioniran apasnom kug. Načij podstatne govore slike i gdje ona sad "mora raditi, govoriti da bi vidjela": u tim rubnim teatrima međutim, nepokretnost ostaje temeljni konstrukt za razumjevanje uvjeta koj omogućuju sliku.

### TIJELA I UVJETI

Sve tri trupe pozivaju gledatelja da postave pitanja prirode i funkcioniranja prikaza te tjelesne prisutnosti u djelu - gdjeja nulta točka teatra. U uvodu djela *The Connected Body?* pisan sam o dvostrukom statusu tijela kao i prikaza i prisutnosti. Ova ideja postavlja ta dva stapa u podvojen i oscilirajući odnos - medijativ i neobjektiv. Mislim da je to koristan konstrukt kojim se mogu skitovati funkcije tijela i slike:

Dvostruki status tijela u predstavi postaje je temeljan na njegovoj artikulaciji i u modernističkoj i u postmodernističkoj jeziku. Tijelo nasluđuje kao sediliste ekspertizama; kao eksplicitativno mjesto - kao prisutnost, dinamizna, pokretna, promjenjiva i otporno tijelo; i kao mjesto prikaza - kao dinzija, kao objekti, kao skup značenja. Ta oscilacija statusa odgleda se svakoj segmentu i postojanosti koje bi mogla vrsta tijelo u postojati ili tek na prikaz ("odnos postojanja prepoznaje kao da je čerjenica", kako je to rekao Alan Read (ili na jednostavniju biološku prisutnost (pojam transparentne i imercionirane prisutnosti). (Tijelo u dvostrukoobjektivnoj predstavi postaje ambivalentno mjesto koje mađi medijativne prisutne i referentnosti, tjelesna aktivnosti i slike. (Wolff, 2005: 4)

Istava vidjeće radi nesredeno iz nastajbine tijela i nesredeno iz nastajbine slike kao ovaj suvremeni podstatni i testanog djela. Dekonstrukcija slike kao potencijalnog prerasitika ideologija i pitanja ito skrbuju prikazničke funkcije teatra i performansa otvorena su, po mom uvjerenju, čitajuma izvedbenog tijela u odnosu na sliku koja se bavi elementima i kao jednakovrijednima i kao neodjeljivima

U *Narjeta* Raffaelia Garcia tijelo izvedaca postavlja se kao mjesto izvedbene slike, jednako određena natkom prisutnošću kao gledatelja kao i nesredeno ambiguitetom u kojemu se nalazi. Nepokretnost slike uzgredna na jednakovrijednost teksta "biti i ne biti" postavlja oscilirajuću natvu teksta između tjelesne prisutnosti glumca (njegov polnizaj da dostigne nemoguću jasnoću i transparentnost bita) i njegove slike ili prikaz (njegov polnizaj da radi jemk kako bi artikulirao svoje stajanje). Slika cizlana, ito se odražava u tijelu glumca, hermetsika je zapetlavana, dinzovna se poigrava s pozicijom i opozicijom - upostavljajući "drugu", dinzovnu scenu - koje se odvija na nekoj vrsti nulte točke prikaza. Slika dvosredna dinamikom između tijela i scenalog ambijenta čini ga rjezanom. Postoji analogija s pozicijom natvora - tak struje između polova proizvodeju pokret, kug, eksplozije, ljubavi između polova, toplina. Naseljevo tijelo nikad ne mađe postati čisto transparentno; prisutnost, već samo posredovana prisutnost koja se upruga i artikulira unutar "scena" koja je i uokviruje i imobilizira. Igra "biti i ne biti" igra grafitu na natu - stalne kizlaju između prisutnoga i odsutnoga. Čepu "druga scena" ito se odvija između prisutna i prikaza natvu "utjecanje" utjecanja u glumčevog tijela, u natvora i izmeta, utjecanje glasa paralelno s utjecanjem struje, eksplozija, paljbe - "naselizaciona" scena koja određuje dinamiku glumca. Primjerice, ako gledati hermetsika zapetlavanu natvu naselacije koja nadir gotovo zapetlavana tijelo zapetlavanu natvu natvora naselovane i imobilizirane - tak teknućina iz skitajbine kandi, tijelo iz kojeg teče, ornat, piti koji se nalazi kroz natvora natvu u metalnoj "natvori". Propagandne Horaciovo tijelo, tijelo "okrenuto natvu natv" otvara u svojem natgovima (jizanje, kug, ura, izmet) skitajbine kandi kao ideja, kao slika.

Uznapređenost i nepokretnost tijela odvaja se i na konceptualnoj i na filozofskoj razini. Učinak smo prema njegovom prostoru slike - imobilizirana kao gledateljka kao što je Hossznyi imobiliziran kao glumac upravlja teatrom - na prisutnost na priku, razni raspusti, "uzdan i nepokretni, vječan kao natpis na nadgrobnom spomeniku" kao što je rekla Valentinszova (1997: 58) - izmislila na jedno jedno slovo A koje se izrazovno čita kao e u kurtovi: biti. Slavo, doživljeno, potekao je i kao imobiliziran u sadržajnosti i utisku na leđa glumca anarhizmom stajanjem ravnog tijela povremeno koje u njegovim odrednicama i "izvođen" tektonom. Teatar Radmila Savina dovodi u pitanje proces samog prikaza, tako to mora utvrditi kroz prikaz. Philip Auslander o tome je govorio kao o "... nezastupljenosti i krhkom diskursu koji je uvijek pravljen bezda po čini između nezastupljenosti i krhke".

U teatru Gost Islanda vidimo se kako gledamo tak oblik izvedbenog prostora. Nepokretnost je ono što smo stajali - Čvrsti Sjedište u Row Star to Me... , gurne imobiliziranost u R's Shifting Menk dok svode kralj ili dok Joe Ben podize glavu iz pola imobilnog metra vode doveli put, dok nemogućnost Tona da dovede brod blizu postaje trenutak koji oslikava između prisutnosti i

odсутnosti, između prisutnosti i nemogućnosti. Teatar je to koji stajao povremeno trenutke nepokretnosti između razika i kontrole, koji stajao tjera i sebe i raz kao gledateljke - razdvojenost razlog u onih točaka nepokretnosti kroz koje se pokušao otvoriti moralne i etičke dimenzije naših života. U tom smislu djelo

Gost Islanda ne vidim kao imobilizirano, ne kao "razlamljivo" oblik, već kao upravljanje slobodi otpora (pa stoga i političke upotrebe protiv) stvarnosti i vjernosti što nam određuje. Otporne (ali ne "propadne") tijelo gurne prema nemogućem pokretu, dinamici ponavljanja i imobiliziranosti, dok se izvođen života kroz točanost pokreta, kaskadiranja. Ponavljanjem slike - kao izvedba "otpornog" teatra tijela - bavio se raz Njemačkog Matthew Goulshai:

(Prodavac izmoran Kollu kao je gledati R's Shifting Menk)

Kollu je rekao: "Koji je razlog ovog tog ponavljanja?"

A ja sam rekao: "Kojeg ponavljanja?"

(1997: 95)

Interes za ponavljanje (za nepokretnost u mom smislu) postaje stvaranje u "drugo", mogućnost promjenjivanja u drugi krajolik, drugi put razumijevanja nepokretnosti i nemogućnosti našeg stanja. Put našim nadom. U Ponavljanju i nemogućnosti Matthew Goulshai pale da:

...[Ali] zamislimo da se naš život odvija na kalendaru - stolnom kalendaru, onom koji na svakoj stranici ima jedan datum, a sve sa stranice spojen na vrhu - zamislimo li da se svaki dan naš život odvija na površini jedne od tih stranica - i govorimo i pokušamo jeopu tog kalendara u nekom određenoj trenutak - na primjer, u trenutku kad se budimo ustajemo i ustajemo u krevetu - zatim sve te trenutke našli smo u raz - možemo se udjeti kao kroz neku vrstu filma, čiji svaki kadar prikazuje drugu sliku naš kako upravo ustajemo iz kreveta. Na taj bi način čovjek mogao reći, "Dječak se budim. Uvijek ustajem. Sada je put drukčije. To je moj život." (1997: 58)

Spor i posredan proces stvaranja slike kroz življenje, kroz ponavljanje, kroz predikavanje i opozivanje, pokušaje se otvoriti u upravljanje, da u ono što je Carol Becker u vezi s njihovim djelom nazvala "telesnost ideja" - personalizirane oblike da bi se "umjetna slika."

Svejalat - preživljavanje slike, nepokretnost teatra ono je čemu se na mnogo načina odupire teatar BAE-Truppen u svojoj spornosti kompoziciji prema danu prostoru, danom imobilizirano. Jer BAE-Truppen prelaze granice očekivanja u diskursu i strukturu izvedbenog tijela, svakodnevnog života - izvedbenosti stvarnog, ili, bolje rečeno, Baktruppen se približuju "ambiguelnom teatru", stvarajući povremeni toni izvedbe, povremeni struktura i smjelosti. Kao što je često naglašavano, nema pokušaja da se uvede publika u bilo kakvu vrst skupce - ona što vidite jest ona što ona što čete dobiti, a to što dobijemo jest drago viđenje nepokretnosti - našu tešku prostora i vremena izvedbe koja se stalno dovodi u pitanje. Edgar Jager u svojoj raspravi o "ambiguelnom teatru" opisuje odliak BAE-Truppena "koji su se ponosili kao da nema teatra ni vremenskog trajanja" (1997), dovodeći u pitanje odnos između slike, prostora i publike.

Teatar koji stvara BAE-Truppen čini na se, po njihovu odabiru strategije jednakovjernosti, mnogo bliže pojmu dionije - tjernje i kinezijske slike koje izmisljeni naše očekivanja i ideje o gledateljstvu i nepokretnosti, o slici i nepokretnosti, a pritom iscrpno pokušavajući

## INTERES ZA PONAVLJANJE POSTAJE OTVARANJE U "DRUGO", MOGUĆNOST PREMJEŠTANJA U DRUGI KRAJOLIK, DRUGI PUT RAZUMIJEVANJA NEPOKRETNOSTI I NEMOGUĆNOSTI NAŠEG STANJA

ambijentalne izvedbe ili pokretne izvedbe utemeljene na utjelovljenim i dekonstruiranim subjektivnostima. Amelia Jones govori o "novom iskustvu subjektivnosti kao utjelovljenom, a ne transcendentalnom, kao u procesu, kao povezanom i i svjetlom i drugima u mrežu i kao višestruko identifikacijom, a ne svjetlom na jednu jedinu "univerzalnu" sliku o sebi." (1998: 190) Skeniranjem odgovaranja na dijamnu određenošću prostora/mjesta RAK-Truppers priziva jeht svjetlo; ambijentalnog teatra koji stvara privremeno utjelotvorenje ili mjesto na kojem se radi događaj rođen iz zbilje.

Goat Island

Kakva je mjesta teksta u ova tri teatra? Kako teatralizirati? U djelu Raffaella Sanna uvremu teatralizirati postao je njemu: mogućnost teksta kao (primjerice) dijelova, kao načina komunikacije između dijamskih perzona, zatvorene su. Pogot što buherije, tekst se teatralizira kao pohranjena, potpisana tekstu koja istječe iz tijela glumca u sporadičnom jednokratnom izlazu. Ili obzira u saslju samozapiranje na tijela glumca i na zadrživa (baterije?) koja nastaju grafički koji kroz transformacije i postupno brzanje radi tekst na prolo slovo "A". Tekst se dijamno uvremu kroz utjecanje u te prostore i povremeno teatralizira u koji je tekst tradicionalno odoban. Napomo/autistično tijelo glumca primljena tekst da se otkrije na a ne u tijelu, da se poziva kao napisa na sliku, ostatak tijelne nade.



U usporedbi s tim, neregulirani, plodni i prilagođeni tekstovi Goat Island stali kao kolah memorije, identiteta, fragmentarnih i fragmentirajućih priča. Tekstovi kao saslja odražavaju granice tijelne individualnosti prema kojoj glumci tjelesno svoja tijela. To ima učinak teatralnog tijela što podupire liniku narativa pokret, koji pak se svoje strane stvara glasevi kontrastirajući tjelesnu sliku izvedbe, a ostaje unutar konvencija teatralnog teksta stemeljenog na moćnosti monolog. Teatralnost i tjelesnost međusobno se putu i nadopunjuju. To je povezano u sponoznosti s često slobodnim teatralnim izlaskima RAK-Truppers - često posredovanim kroz psihološki primjenjive glasove - kret, primanje, korištenje dječak oboda, ili elektronske iskoristivost ili rukovanje alko - mijenjanje jezika, koje je improvizirano i odgovara okolnostima primjenivi: zora izvedbe koje su usporedivi.

#### TRAJAJUĆE PRUGE II:

Spedim na stolom u Neues Berliner Kunstverein - galeriji u Berlina. Kasnije naveden stoli će postati: mjestom male predstave koja će nagazati na gledateljstvo od moćna razmisliti (jaka). Slobodno međusobno djelovanje razvedenosti koje se obzira na prostora. Uokvirima, erasjetjela primjenivi Uricha Lepina zadržavaju neumotivni, opozitivni promatranjem kazaljica vode koje iz metalne pipe smjeljivne iznad stola na kojem stoji, padaju u tekućinu tanjur dječakom upravljan gjenkov, te postizanje i stupnjevanje oznake što crta na papiru na stolu ispod sebe Razvedenosti prelazaka na krilom pločniku s one strane prostora pretvara se u tekućinu pogled na lik na stolom, tanjur koji bučno prelaze, lika unutar ovjerjivih bučastim sjajem. Misliv koji prelazi pločnikom naznačuju se da bi pogledao. Stoji nako vrijeme, unatrag u ipu stani djela, natim diše ruku, otvara pretor i ulazi kroz naga. Žrtva i pokretli ulice objeju unatrag.

#### STILIZACIJA:

Allison, R. i de la Harza, S. (uredi) (1996) "The Connected Body" Amsterdam: AHE  
 Anzelm, Krist-Ove (1998) "A Visual Kind of Democracy" - u Small is Beautiful, (uredi) J.C. Schmecher, Glasgow: TSP  
 Baudrillard, Jean (1984) "Symbolic Exchange" u The Symbolism of Evil, London: Verso  
 Grotz, Matthew (1997) "The Microstructure" u Performance Research, Vol. 1, br. 3 "On Elanor"  
 Jago, Edgar (1997) "Theatrical Temporality/No the minutes" u Diction, Amsterdam: NIE  
 Jones, Amelia (1998) Body Art: Performing the Subject, Minneapolis: University of Minnesota Press  
 Valentin, Valentin (2004) "Performance as a Poetics of the Body", u Performance Research, Vol. 2, br. 3, "Workpieces"  
 Valentin, Valentin (2007) "The Media-Post: Landscapes: Images becoming Content" u Body - br. 14, "On art"

S engleskog prevelo Lada Dencovskij

Ric Allison je predavač na britanskom Darington College of Arts

# PREMA TRAGEDIJ

## IKONOKLAST POGLE

PRIGLASI BULJAN

Danas se, zahvaljujući naporu skupine istraživača i uvođača stripovanih eko kumara i na samopanju u Cariffu, govori o ikonoklastičkim kazalištima. Pojam se ne amokira udjeljuvao oko nubičnih namjera vezanih uz stiku. Isključite na geretu i sat predstave ikonoklasta nije tekot što li ga voljale analize i konceptualne izračite. Ikonoklastičke predstave nastaje iz impulsa, a promišljanje i interpretacija dolaze tek poslije. Riječ su glas potrošeni za transmisijsku primarnog impulsa, a nikako središte kazališnog istraživanja. (Gruačević) i smatrano spajaju se u srak, u koncept, nigz se tretira kao celina. Jark se (u anovskom značenju) masi kroz središnje tijelo, odnosno kroz mitološki način što nije podvrgnut izmisljanju u riječ, u verbalni materijal, nego je u rukama dubljih impulsa.

Parafrazirajući *Anteađovu* masu o tragediji kao otvaranju zabranjenih tajana, koja je izvan i iznad čovječnosti, koja graniči s hadlom i religioznom, porve smo blizu savremenome odnosu koji je središnji motiv ikonoklasta.

Ikonoklastički teatar (ili neotro ikonoklasti) teoretički i praktično izumio je talijanska boratvina *Scienze Raffaele Sanzio* u Eadi tjeopoga ekstreme (*Le Cose del Bello Estremo*). Prvi ovjetljeni tragovi nalaze se u predstavi *Esprit Neurologia* (1984) u kojoj je razriješen poezian jark *Le Simulacrum* s koncentričnim gredištem od osamsto riječi umetnutih u letini pristava na različitim razinama. Predstava je konceptna sama drin riječi sadrže razine. Godina kasnije nastala je *Scienze Sophia*, teatar *Elmer* u kojoj se ikonoklastičkim stazom suprotstavljaju napadnoj todućiji. Ista zamisao radikalizirana je u predstavi *Il Mareschi* gdje plus kao dijelma parafraza nadeupjelje ispravnom riječ. Ikonoklastička faza kolosuma s *Alfa bellina* teatar *ovis* u kojoj se dijelma bavi mitom i antropovjerskim sadržajima da bi došla do postpostavio za potpuni otklon i neovisnost o postojećem kazališnim oblicima.

U odnosu na gluko tragedije ritual koji rabi *Raffaele Sanzio* blili je predugodična nastavlja u kojem su neposredno slobodni oblici posmatranih pogledu na relikv uizara što ih se u tom trenutku neposredno tičalo. Pujanom arhitek tragedije preljeju se glaznac i puzari predložak intelektualni otklon i mogućnost nepristupačnosti. Predložak ritual, odnosno mit, transakcijski je način mijenja čje tragove možemo slijediti kroz cijelu povijest. Otad uvis njegov politički kontekst, i to ne kroz komentiranje događaja već kroz mogućnost neovisnidanjja koju pruža kazalište. *Lo dnam di Jurem* (1989) upostavlja kazalište što označava borbu protiv centne vjetrovkih sila, a od gledatelja traži propustanje i nabore svih oblika kulture što je razmišljalo rve tjepe i sama se obvela vlastitim okovima slove smrti.

Ikonoklastički teatar masi vrijeme *Kalinea*, vrijeme mogućnosti. Ritual uvisom pismotva vrijeme. Ovo transakcijski ritual *Anteađ* nakon jst samo u *Senakum* tragedijama. Nije li uvis dvadesetoga stoljeća bez ritualnog i religioznog dimenzije ipak samo gluh uzas svakodnevnice i ne postojiti li usporedbe već svjedo?

Upitamo li se tragovima *Anteađove* historiznosti, možemo mašale doći do izvora onoga kazališta čiji su ikonoklasti nastavljači. Ikonoklasti se razlikuju što brutalnost tijela i glasa, a one se ne može detektirati drukčije nego posmatranjem u pozno kazališnog povijestičara. Koja odrednica zadržava ikonoklaste i odvaja ih od maniriziranih drugih posmatra u šamulnim kazalištima? Otklon od psihološke glume nije dovoljan. Povijesni lak od rituala preko arhitek tragedije do savremenoga kazališta na riječima donosi različitost elementara: krak, ampeh i namodano tijelo.

Kad Edip spozna izmet di kad Jason gleda kako mu sinovi jorja se čuvatati moryke riječ. Dol se razbuktava gred ekviprozija, potpuno govore, a između dvaju starija umetnut je krak. Kad Tezej dozna da je filipoli novak, i da je odgovoran za njegovu smrt, gruz se od boka, uza očiju okrenutih Kiklapi. Pokuše li glaznac svakodnevnog gredkiziranja, izmet li kak i krak u došave, postaje smijehom. Između takvog kraka i sferičnosti riječi što se uzilježiti postaju neposredni kontrast. Trenutak međutim i uvisom, otkrat ubila i predakstičkog doba, jedan je u kojem pristupačniji nekome što nas se iznova tiče.

Problematika krška (jednako ritualnog i smetkajnog) formalna je sadržaj: "Zločina i kazna" Jovana Stanića. Na bogatim intelektualnim materijalima podliježu psihološkoj interpretaciji. Stanić sugovorniku pokušava izvesti iz srednje općenite odgovornosti i njenoj verbalizaciji. Dramaturgija krška nadležno je razvijenija u zadnjem predstavljanju skupine Raffaele Sanna. Histerija u Arlekinu (1942) poručuje Hamletov lik, pokušava ga u druge ruke, a samo glumac koji glumi Histeriju koji glumi Hamleta slobodan je, kao u distantskim kazalištima potpuno iz psiholoških opravdanja. Kršk velikoga parnika potpada čovjeka koji je već nekako u drugu ruku. Taj kršk dolazi od drugdje, u njemu nema više ništa drugog. Velika tragika uistinu upućuje jedva tuju smrti hopca, a psihika potpada izvan nje nego od krška u utrobi. To se približavamo Senekinom čudovitu koje nije slobodno od djelovanja, već od nečije. Čovjek u Arlekinu svoju smrt ne može izvesti kodovima svakodnevnice komuniciranja. Ne obrada se ljudina, niti ponaša upućuje. Otkriva novi identitet u opretnu čudovita.

Uta analiza vjerojatno za krške prirode. Senekine tragedije čisto su ista: prava razumovana, krška tijela, ostaje, nula i odgođene glave. Senekino prikazivanje krških ostataka nepotpuno je i estetskim značenjem prirode u antikom kazalištu. Prikazivanje rekonstruirati kazališano Hipolitovo tijelo. Tezj nastup oblikovni puzje, podjednako sile nula koju se uzvrat u puzanje i koja bi mogla biti kip na njegovu nadgrobnom spomeniku. Tek de tako Hipolit nastup svoje mjesto među ljudima i biti rehabilitiran. Njegova starija sestra postavlja ga među mrtve čudovita, koje nastalo "ljepo svet" i tragedije. Tijelo je tek upućen oblik, i postaje li na površini meso prikazano barem okrnjenom plućem nikad ne može zadobiti simboličnu vrijednost Terzjevih riječi i pokreta. Tijelo Senekino u predstavi Raffaele Sanna najvažnija je estetska rekonstrukcija "ljepoga tijela", glumac koji tumači Seneka je stat, a njegova sestra predložena razumovni kipe Seneka u punoj snazi, uzvrat nagoditi, upućuje nepopravljive smrti ljepote, prava definicija smrti koja dovodi u pitanje vjerodostojnost mogućnosti vječnog umiranja glumca u psihološkom kazalištu. Antagona igra dramatičnog glumca što mu porve omogućiava savit i izvježnost. Kapa i Bruta u drugom dijelu Zujne Dore naravnost Pula predstavljaju dvije asocijativne glumice. Pozicijska namaka nula postupa kazališta utrojenog li svega što utaje nakon smrti akcija li prije akcije (odnosno u mrtvici).

Novim ikonoklastičkog teatra predstavljanje je glumčeva tijela analizirao kakvo jest, bez razlikovanja svjetovnog i metafizičnog kazališta. Ikonoklastička akcija usredotočena je u tijelo: kao što Senekina Medea opet postaje djeca, a Tezj u ovom tijelu nula smrti, tako nas i Sigismund (1990) vodi tamo gdje jezik još nije otkriven i gdje je simbol jedine smrti: tula. Tijelo puka i mulkacija u predstavi potpuno su ispodložna, neizbježna vana upućivanja do spolnog ikonizma. Tijelo Senekinih paraika nedostojno je dio njegove tragike. Ako se antiki čovjek postupa odgođene svoja tijela što ga kao smrtina nadležno od bogova, to se tijelo kao potpuno izvan smrti razloze od Histerijom. Tijelo antičkoga čovjeka nadležno je od smrti, prevrateno kulturološko ne čini životnjaku, dio čovjeka sugovornikom dula.

Senekin je čovjek jedinstven glas (kao i čovjek Raffaele Sanna). Dvačesto gledatelj namizet je odgođeni monolog kao smrtina tok izgovoren prirodan glasom. Senekina upućuje govore da usredotočuju kad Pula ili Medea rije to što utaje li ne gata nad svojim namizetom. Isprijava što to čini glasom što se gata. Monologiziraju jer više ne čuju nula, nula ne dovode, poput mentalnih bolaznika čiji glas vana od smrti do čudovinih boja, bez slobode odnosa s smrti o čemu govore.

Monoh (1993) ukazuje na Masochovo morzino držanje upam blazine vana sa hancem kupa ga ospretno kazivanja. Histerij je odnos ljubova, smrti, ali pod krivom logičnosti Masoch upućuje preokretni krak tane da ga smrtina potpuno. Smrti u Senekinom tragedijama dolazi od potpunoj slobodi u ljudskom svijetu, ponaša banalizirani Histerije života. Raffaele Sanna kazališna dulažna nadležnost razloza (kao u značenja smrti) puka li dobo potpuno. Kao što Senekine tragedije nisu imale didaktičku nadacu, tako i u ikonoklasta smrti utima ono što bude.

**PARAFRAZIRAJUĆI ARTAUDOVU MISAO O TRAGEDIJI KAO OTVARANJU ZABRANJENIM TAJNAMA, KOJA JE IZVAN I IZNAD ČOVJEČNOSTI, KOJA GRANIČI S LUGOLOM I RELIGIOZNM, POSVE SMO BLIZU SUVREMENOME UŽASU KOJI JE SREDOŠNJE MOTIV IKONOKLASTA**

**ESKODIŠTE ZA GENEZU I RAST PREOSTAVE KOO IKONOKLASTA NIJE TEKST ŠTO BI GA VALJALO ANALIZIRATI ILI KONCEPTUALNO ISTRAŽITI. IKONOKLASTIČKA PREDSTAVA NASTAJE IZ IMPULSA I PROMISLJANJE I INTERPRETACIJA DOLAZE TEK POSLIJE. RIJEČI SU GLAS POTREBAN ZA TRANSMISIJU PRIMARNOGA IMPULSA, A NIKAKO SREDIŠTE KAZALIŠNOG ISTRAŽIVANJA**

## Editorial

In the contemporary study of performing arts, few subjects seem so dominant as the theme of sexuality. Today, no serious theoretical attempt at analysing performativity or representation of the self will avoid the problems posed by sexual praxes and practices, having the discursive practices of feminist theories, gay and lesbian studies, gender studies, etc., at its disposal to that end. Although a keen reader of recent foreign theoretical literature may already feel saturated by the proliferation of new texts (and performances) of this kind, one could not say that in Croatia such literature has gained relevant status (at least in the analytical writings on the theatre). As for the theatre praxis, the following statement by a prominent young female theatre director seems paradigmatic: "I hate the male/female writing dichotomy, for where would then gay writing belong?"

Preparing this issue, in which you can find translations of several most important European and American authors, as well as a few Croatian texts, we have encountered the problem of writing about representation and performance of heterosexuality. We believe to have tackled this problem, even if only indirectly, in a text or two. Due to the number of texts and the diversity of the authors by means of which we wanted to address the theme of sexuality, part of the material will appear in the autumn issue... In this (double) issue we have again included the subject of iconoclasm, already breached in our first number. The majority of the texts published was read at the symposium on iconoclasm held in Cardiff, and therefore seem to offer an interesting insight into the context of the programme of this year's *Europea*. Because of the number and length of the texts through which we intended to approach the issue's two main topics, such interesting features as the interviews with Eugenio Barba, Judith Malina, Arianne Mnouchkine will have to wait until autumn. The late Jerzy Grotowski will be the subject of several articles in our next issues - issue # 14, to be published in a joint effort with the International Summer Theatre Festival in Hamburg and the Aarhus Festival, and issue # 15, which will focus on the problems connected to the very act of dancing, acting and performing

## FRACTIONS



10 Tetra Rajljan (Interview)  
*Perpetrators of the Crime of the Imagination*

**key words:** theatre role-models, director-directing relationship, actor-text relationship, body of dramatic text, Kobes, Pasolin, interpretative freedom, performer's physical expression, significance of desire



16 Branka Siego  
*Renaissance of Collectivism*

**key words:** Fractal Palus Theatre, manifesto, Tin Soldiers project, lead motif, Satanism, Internet, binary codes, recruiting audience, abolishing identity, collectivism



20 Slaven Rogic  
*Elyne of the Centre of the Earth*

**key words:** Twelfth Night, Shakespeare, Edward Miller, Elyria as underground, problem of self/delusion, androgyny, Kott, transvesting metaphors



24 Marin Blazević  
*How to Begin? Perhaps by Sleeping Over?*

**key words:** Bobo Jelčić, Nataša Rajković, Retardations, Directors



Story, acting / non-acting, fictive - real, realism, reality on stage, process, metatheatricity, self-referentiality, theatre within theatre, everyday life



### 30 Ivana Sajko

*Inscription of the Emotional*  
**key words:** Los cazadores de taurado, choreographer Sabina Odra, Zegrida Bunc Company, desire as pleasure of pain, desire on stage, lyric quality of movement



### 32 Dubravka Ercegović-Gardi

*Life is a Marathon, Life is a Parade*  
**key words:** Marathon, Branka Brstević, polyphonic structure, war from aesthetic possible, global metaphor of marathon, actor's physical energy, director's oppositional position, subversives, bitch



### 36 Dubravko Mikšević and Pavica Bajec

*Rising Behind the Sun*  
**key words:** Rina Mladetec, Č.R.G.A. *W/As Amazing Women Play* by Alan Ayckbourn, sphere of action of the Good, children's theatre for grown ups, being apolitical as political option



### 40 Marija Blazević

*Woman's Dreams - Dam!*  
*Shift - Detachment - Abstracts*  
*Croatian Theatre of the Late 90s: Part I*

**key words:** classifications, qualifications, institution, politics, directing, acting, performed text, Croatian theatre mainstream



### 45 Sloba Pečević

*Capital in Drama, No-Plot Performance*

**key words:** Georg Kaiser, *From Morning to Midnight*, Baković, dramatical beauty of expressionism, Kaiser's pessimism, actor's energy, functionality of music and set design

### 48 Mario Kavač

*Mon(s)otom*  
*Jurak eating Jurak (Nero of our Time)*

**key words:** Hut(s)us' mood, Zuckerkind, self-referentiality, iconography of pseudo-wittiness committed



### PRO MEMORIA

### 50 Theatre Workshop "Foodwin"

**key words:** Loeser's impressions of the performance of *Pavilion*, raising awareness of the actor, raising awareness of the actor's personality, movement became expression, actorial expressiveness, pedagogical meaning of theatre work, the collective

### SEXUALITY



### 58 Jesumia Feral

*From Text to Subject, Conditions of Writing and Discourse in Female Gender*

**key words:** male discourse, difference, feminist criticism, Luce Irigaray, psychoanalysis, constitution of the subject, female/male sexuality, "to speak woman" (parler femme), simultaneity, theory of fluids, Heles Circus, the Law



### 63 Not Your Bitch

**key words:** presentation of a young female group, emancipation of women, resistance to social stereotypes

### 64 Elin Diamond

*Performance and Temporality: Feminism, Experience and Music Transformation*

**key words:** feminist performance art, temporality, history, postmodernism, Walter Benjamin, dialectical image, Jetztzeit, experience, performance mechanism, performance art, aura of the body, modernism, psychoanalysis, memory



### 72 Valerija Ventrana

*Invited Stage, Amorousness Costume and Sex*

**key words:** renaissance theatre, transposition, cross-dressing, costume, being effeminate, props, symbols, shifting of the sex, fetish



### 76 San-Ellen Case

*Performing Lesbian in the Space of Technology*

**key words:** feminist theory, queer theory, new technological media, internet, screen, gaze, active and passive pleasure of the gaze, objectified woman, the body, film, loss of focus, gaze formed sexual difference, cyberspace, screen saver, claiming the territory



### 82 Nataša Govedić

*The Art of Reading the Body*

**key words:** woman as possible excess, female self-denial, madwoman, patriarchal standards, Croatian women directors: Ivica Boban, Nataša Kirovskić, Nataša Kulardi, woman as the object of desire/love



### 88 Iva Merina Gubina

*Thoughts on the Meaning of Androgyny in Dance*

**key words:** sexuality in dance, feminism, gay scene, androgyny as solution of male - female social constructs, rejection of gender and sexual identity is choreography

### 90 Ivica Buljan

*Scot Foucault and Pleasures For All*

**key words:** David Gaigern, Foucault's definition of power, Act-Up, homosexuality as signifier of heterosexuality, queer-normal opposition, pleasure as privilege of anonymity



92 Leo Bersani  
*Living Men*

**key words:** homosexuals as victims of homophobia, discrimination of lesbian groups, cultural origin of sexual instincts, Tony Kushner, Angels in America, male feminism, queer theory, exclusion of the sexual from the political, new definition of homosexual identity

96 Natalia Sulez  
*Sexual/Sexes of the Media*

**key words:** Slavens Festival, City of Women, Beauty of Extremes, Lesbian and Gay Film Week, politicizing sexual identities, art as determined by new social critique, human body as semantic instrument, personalised culture, legitimisation of pleasure

102 Zlatko Wundberg  
*Queer*

**key words:** challenging hetero-identity, queer way of life, freedom of the body as abolition of reproductive duty, gay experience

103 Camille Paglia  
*Homosexuality at the Fin de siècle*  
**key words:** modern homosexuality, two main types of male homosexuality, male identity, male desire, anonymous sex

104 Darko Lukic  
*Is There Such a Thing as Gay Drama?*  
**key words:** John M. Clam, Staging Gay Lives, anthology of gay drama, definition of gay drama, vision of gay culture, generic homosexuality

106 Ramsay Burt  
*Vijinsky: Modernity and Heterodox Representations of Masculinity*  
**key words:** Folina, 19th century ballet, male solo, male power, heterosexual male norms against dancer's sexuality, exposition of homosexual experience, Russian ballet, Diaghilev, androgynous characteristics of Vijinsky's dance, third sex, homoerotic spectacle



112 Suzana Marjanic  
*The Androgynous (S)he*  
**key words:** Third Body, Snowwhite and Seven Dwarfs, androgyny, androgynous gender as third sex/gender, Aristophanes' anthropogenic myth of origin, Plato, Derrida, androgynous mirror and shadow, transsexual body, The Jungles Book, Janusz Kica, Baudrillard, rebis, gender/sex transmutation, opposite reconciled, Orlando

## CLASSIC AUTHORS



122 Jacques Lacan  
*On Pleasure*  
**key words:** pleasure (jouissance), Other, the body, love (amour), analytical discourse, super-ego, other sex, sexual being



127 Slavoj Žižek  
*Otto Weininger or "Woman Does not Exist"*  
**key words:** "Sex and Character", narcissistic desire, woman as object, fell into sexuality, Lacan, ontological mendacity of woman

131 Sarah Kofman  
*Melba's Judith*  
**key words:** Judith and Holofernes, Hebbel, Freud, psychoanalytical argumentation, female penis envy, fear of castration, crime as revenge for loss of virginity, Judith as Holofernes' double



136 Julia Kristeva  
*Ramona and Juliet: the love-hate couple*  
**key words:** Ramona and Juliet, Shakespeare, marriage-antimony of love, Juliet - female desire permeated by death, Ramona - solar metaphor, heterosexual love as identity takeover, impossibility of pleasure



140 Michel Foucault  
*Excerpts from lectures of February 26 and March 12 1979*  
**key words:** body as flesh, qualification and disqualification, indictment, body mechanisms, possession, analysing the body, discourse, examination, confession, control, child sexuality, parental body, incest, masturbation



146 Madeleine Châteauneuf  
*The Case of Judith Butler*  
**key words:** Judith Butler's bibliography of, Martha C. Nussbaum's critique of, normativity of sex, identity of the subject, social gender



146 Judith Butler  
*Performative Acts and Gender Formation, an Essay in Phenomenology and Feminist Theory*  
**key words:** act, acting, phenomenology, gender acts, Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty, the body, speech act theory, gender, feminist theory, heterosexual contract, gender reality, expressive model of gender



154 Leda Cain Feldman  
*Performance Treasuries*  
**key words:** feminist theory, Wittig, Kristeva, Foucault, Derrida, Lacan, Žižek, de Beauvoir, Pagan, phallogocentrism, female subject, fragmentation of sexual signs: biological sex and culture-encoded components, homosexuality, heterosexuality, reproduction, mother, performative theory, Tanneer, theatrical disclosure of performative illusionism



166 Durbell Lenny  
*New Possibilities for Action?*  
**key words:** Judith Butler: reception of, critique of, performativity, constitution of the subject, subjection of the subject, power of the subject, lack of reference, metacholoy, guilt



#### ICONOCLASTIC THEATRE



172 Gordana Wuk  
*Festival of Iconoclastic Theatre*  
**key words:** mainstream, postmainstream, Soc, Raffaello Sanzio, Goat Island, Compagnie des Loups/Fest, BAK-Truppen, Branko Brerevic, François-Michel Persenti, anthropological theory, Deleuze-Guattari, instability of the subject, "to be and not to be," actor, text, tradition



176 David Roden  
*Iconoclasm and the Rhetoric of Energy in Societas Raffaello Sanzio's Hamlet*  
**key words:** iconoclastic theatre, N. J. T., Mitchell: *Iconology*, Image, Text, teleology, rhetoric of iconoclasm, Freud, theatrical image, Western mainstream, *Nazoko's* energy: figural and rhetorical, electrical engines and a spark generator, Artaud



180 Bernard Andrieu  
*Iconoclastic Text*  
**key words:** Persenti's theatre, actualisation of the body, incarnation, acting as embodiment of physical presence, the body freed from conventional text



202 The Alltopp  
*On Immobility*  
**key words:** BAK-Truppen, Societas Raffaello Sanzio, Goat Island, zero degree of theatre: representations, corporality, identity, presence, Werner Mijler's "post-dramaturgy", immobility of audience and of image, repetition as immobility



186 Inera Rujan  
*Iconoclasm - a View on Tragedy*  
**key words:** Eisenk, Caroff's symbolism, iconoclastic theatre, Impuls, from ritual through classical tragedy to contemporary theatre, screen, laughter, dismembered body, Seneca

*Translated by Tomislav Brlek*

# Accomplices in a Crime of the Imagination A cyber-interview with Ivica Buljan (work in progress)

INTERVIEWED BY IVANA SAZDO



**I**f leaving your theatrical experiences aside for the time being, let us first consider your motives for going into theatre. You enter the stage through the text, but if it is one of your primary incentives, whose text are we talking about: yours or somebody else's? This should provide us with an opening for an interview which might specify the phantom authorship of the dramaturg as opposed to the playwright or the director. Since, amongst other things, your dramaturgical vocation did not come as a result of opting for a pre-established professional Drama Academy course, what personal drives define dramaturgy as your field of creation?

**BULJAN:** I went to study Political Science, but only because I wanted to write (political science was synonymous for journalism) and to go on from where I left off in secondary school. At the age of 18 I was interested in all kinds of things. I wrote articles ranging from the usual stuff for *Studentin* but and *Polit* magazines, to commentaries (for example, on the famous debate between Slavica Brakulac and Igor Mandić, so romantic from today's point of view), obituaries (the most beautiful one was Margareta Yeussemer's) and theatre criticism. In my second year I

enrolled on a course in Comparative Literature and French. Everything revolved around the text and my passion for journalism and literature has never diminished. *Frankfur* played a pivotal role in my life, as theatre suddenly took precedence over everything else, the text included. It changed me aesthetically, ethically, intellectually. I discovered a world I had known very little about before, a world which embraced everything without leaving anything out. Zagreb became a place where you could follow the latest developments. Out of nothing - *Rosas*, *Wilson*, *The Wooster Group*, *Raffaella Sanzio*, *Itendek* (seen on video, but none the less...). The other crucial event was my collaboration with *Isosceles* on *La Piovra*. I used to keep a miserable diary which got lost, like all real diaries should. I never published a word. I was grooming myself for it with Natan's notes from the *Caccolenore* period in mind, reading everything I could lay my hands on, from the Bible to love theorists and pulp. *Isosceles* was a real teacher and in my opinion, he is the greatest theatre con noisseur we have. This came *Isidor's* interstice, I got to be his dramaturg and a dramaturg in general. Through practice, reading, watching, listening, without previously setting foot in the Academy.

**I**f With the double experience of a dramaturg and a director, you might be able to shed some light on the way those two "theatrical roles" relate to the text. I am interested in the actual process of work. Let us skip what I consider to be superfluous dilemmas over whether or not it is legitimate to intervene in a dramatic text, and regard this sacrosanct text as an open book yearning for a multitude of interpretations. Is it possible to say who opens it wider? The dramaturg at the director? In other words, if these and similar measurements are indeed impossible, how would you define the difference between the work of a dramaturg and that of a director? Is it about a reading and its enactment, about a choice of a private motive within the body of dramatic text and the staging of the text with respect to a possible semantic expansion or restriction of the motive on stage, is it about an indivisible process which begins with dramaturgy and ends in theatre direction, or do they perpetually intertwine? Does this joint venture never go beyond imitation and dissimulation, incapable of foreseeing and guaranteeing its aim, having no consecutive course - does it linger on an infinite fixation according to which the spirit of the interpreter should, through his own interpretations (and understanding capacities), invest the spirit of the text without thus becoming its author?

**BULJAN:** I am not a dramaturg-turned-director, nor do I merely think of myself as a director. When I direct, I feel like a dramaturg, while as a dramaturg I find it difficult to tell the two processes apart. I chose my directors and they chose me with the link between those two creative processes in mind. Whether accidentally or not, I have never worked with directors who had graduated from Zagreb Academy. I have never studied with teachers, but approached with masters, regardless of whether the experience was second-hand (in *Slovenija*) or first-hand (in *Fraser*). My attitude towards the text is ambivalent, resulting from a clash of two "schools": the Slovenian, with its violent interventions in the text and the French, which prostrates itself before the text (and definitely not

before the idea of "what the author had wanted to say", so dear to our critics and (learned theatre experts), before the very body of the text. When one chooses the body (love), it is the first glance that counts, the private move, as you call it. After that, there is no semantic expansion, only restriction, concentration on details. If it is realisation that comes first, it cannot be followed by exorbitant dilatation. What I value highly is the rigour of thought, a firm structure which, after an initial dramaturgical analysis, tends to become more and more barren as you proceed towards the actual staging. But I listen to the text. I start from what is simple and only then can I decompose the text to find ideas within it. It has to regain its simplicity in the end, but the surface has inevitably been altered: along with the actors, I have emerged from a long process of searching and analyzing. I sometimes have to proceed the actor with psychological insight into the text, but that is something I try to avoid as much as I can. I never insist on it. I am more prone to fatalism, since I present ideas from a distance. I try to present the text and not to interpret it. I leave that to the audience.

**F:** Have you ever cringed from the wealth of possibilities laid before you by the text, from the openness which provides you with a dozen ways of expressing yourself? You have translated and staged (as a dramatist and a director) both Kolbe and Pasolini. What is one to do when faced with a body of overflowing sentences, with a profusion of thoughts where each one of them has at least several equally legitimate and unreliable referents? Which is the one you choose for yourself? Where does the intimate choice of the hermeneutic line you will follow throughout the text originate from?

**BULJAN:** Kolbe, Pasolini and Tsvetayeva are poets of the monologue. The question of the hermeneutic line is very complex. Whichever you choose, at some point you are bound to face the actors and unbearable questions. Of course, answers can be invented. Once again, I would like to stress that conquering a text is like con-

quering a body. When I first read *In the Solitude of the Golden Fields*, I immediately felt in love, but I could not tell why. Naturally, you can always come up with answers, but those are empty speculations. The text is to be discovered in a lower: through actor's gaze and voice, through the way he moves, his whole body. My rehearsals do not begin with analysis but with reading. I listen to what the actors are saying. I either understand them or I don't. I ask them to repeat what they have said until I am sure I have grasped what they are telling me, they and not the author. I have recently attended a conference on Pasolini's theatre with some of the top experts in the field. Regardless of the participants' specialities, their text analyses were remarkably similar, which can be put down to habit, common readings, the inability to separate Pasolini's life, his films, essays and his theatre manifests from his dramatic writings. His actress Laura Betti was there as well, and she just did one of his monologues. She must have achieved her ease and simplicity by the same ancient method I recognize in Ana Karic who cannot sleep if she has not "found" the sentence which lingers in the top of her tongue. And there is only one way to say it, or the pain of the search.

**F:** Do you feel that "difficult" texts such as *In the Solitude of the Golden Fields* are deliberately open-ended? Is that what makes them so outstanding?

**BULJAN:** Why do I like Euripides', Seneca's, Racine's, Tsvetayeva's, Pasolini's and Kolbe's texts? Their vitality defies ignorance: its penetrance their some how seems improper, it is an encounter between an average sensibility and a privileged intellect. In the earliest stage I identify myself with words, leaving reality and action aside. In the *Solitude of the Golden Fields* is the top of a pyramid built on tragedy, that is to say on action in language, in monologue. With Tanja Tadić, I started translating the text in order to confront it. I don't know how many different versions we had, but even today, as we read it, we still feel the doubt lurking behind every sentence. The "more I

learn about Kolbe, the more complicated *The Solitude* becomes, while the story grew simpler. The starting point should be kept simple: two men meet on the street at night. One of them offers something to the other - we do not know what it is - while the other refuses to say what he wants; the exchange goes on until they came to blows. And that is all.

**F:** You have said that you try to avoid building the piece on the authority of your own idea of the text. In other words, you minimize such suggestions in order to leave the audience the pleasure (or the pain?) of taking part in the experience. Are you afraid of what Pavis takes as "the creative sequence of the audience", namely, that the very openness of the piece might turn into kitsch and obscurity, since spectators rarely dare to get intellectually or emotionally involved in what they are watching. I get the impression that Croatian theatre audience of the nineties has got used to passive drifting within a theatrical time which always provides it with a fresh supply of identical and self-sufficient scenic signs. The director's trust in such a "drifting spectator", or an authorial distancing which makes room for independent thought, either leaves the spectators unable to intervene or, which is even worse, invests them with the capacity of erroneous reception (as when the perception of an open sign is assimilated to a preformed experience of restricted signs with explicit messages).

**BULJAN:** In our theatre, the "creative projection of the audience" has been minimized. Directors and actors are largely to blame, the audience is to a far lesser extent. Moviegoers can see the latest films, curious readers can easily procure books, while theatre audience is doomed to modest small town productions. Few are the critics familiar with the European mainstream. Others adapt their criteria to local innovations. Sensationalizing the so-called independent productions corroborated aesthetic and ethical irresponsibility. Chenux, Sten, Gauch, Gruber, Wilson... They are not just masters of contemporary theatre, their names are ants of

measurement. The audience is not liable to know them, whereas if I don't know them, I should not be in this business. For a "spectator doomed to drift", erroneous perception is a huge problem. The ideal spectator is free, both economically and intellectually independent. Such spectators are very rare around here. All the aesthetic proceedings I use in my pieces are pre-emptive. I did not invent any of them, nor do I try to present them as my own inventions. When the actor's body takes over the voice of the text, the rest is a matter of director's art. Specifically, of representing his personal or adopted experience. However, what is being offered to the audience is the so-called ready-made psychological realism of the worst kind, a closed world picture. If you offer freedom of choice, few will accept it.

**F:** Let us consider the reception of your pieces in relation to the somewhat unrealistic question of the ideal spectator (what I have in mind are not theoretical constructs, but your intimate viewer/critic in the course of work). Is it the author, Pasolini, Tsvetayeva...? The actors? Is there a more ideal recipient, as in "artist theatre"? How do you perceive the situation which underlies this turn?

**BULJAN:** If there is an elitist and incorruptible audience, it is secondary school students. If they like the piece, they'll watch it, if not, they'll make loud comments or leave the theatre. I like having an ideal spectator in mind when I work. If it wasn't for this projection, I wouldn't know how to steer the rehearsal towards the ultimate objective. The way I see it, theatre direction is a desire to express things that cannot be said - and I succeed only every once in a while. Success is a phenomenon that occurs when a subtle arrangement of flesh and words excites the spectator's imagination to an extreme degree. At that moment the spectator and I become accomplices in a "crime of the imagination", as Mishima put it.

**F:** The lives of the authors you mention prefigure their work in an almost aggressive way. In other words, what they have left

Heinrich bears the stamp of their life stories. The understanding of Kolbe's obsessions and death, of Pavlovna's tragic destiny and Pasolini's obscure murder, the awareness that they have all been marginalized into minorities challenging a conservative and prejudiced society, either with their homosexuality and atheism or by different theoretical and philosophical attitudes (like Artaud and Foucault), is a direct provocation of mediocrity (although they had no intention of making it a feature of their work). We are talking about authors whose work has been (tragically) reified through their lives. Does that affect your choice?

**BULJAN:** I prefer an intensive life to a dull one. As an adolescent I was a Morrison and Jarvis Jephia fan, certainly not only for their music. In literature they were joined by Rimbaud and Artaud; Kolbe, Pasolini, Pavlovna, Michena and Gaudier followed. It is the fearless, death-defying intensity of life that makes their literary worlds so enigmatic. Violence, beauty, intensity: the formula was established by Rimbaud. Their works reveal the pain of the actual experience. It is sometimes difficult to separate the author from the work. Their extraordinary deaths cast a prophetic light on our readings. It seems as if the texts I have worked on deliberately avoid automatic provocation. The audience associates it with authors' names. As a "shocking" film director, Pasolini was bound to provoke, while *Phaedra's* audience was stunned by the poetry of the play. Kolbe's rise to stardom by dying of AIDS; Michena by committing a ritual suicide. We cannot help but see Kolbe's *Becker* as a male figure of the Angel of Death, or suggest an erotic attraction to subalternates in Pasolini, as well as Pavlovna's self-identification with *Phaedra*. After all, the choice belongs to whoever is making it. In the course of work, the original attraction towards the author gradually disappears, but the spectator feels it straight away, and it may well be the reason why he decides to buy the ticket.

**■** As a director venturing into the field of the so-called automatic

provocation, with subjects that challenge the dogmatic framework of social righteousness, propriety and sexuality, you take a huge risk of presenting a "theatre stage" which is diametrically opposed to the silence and sequestration of the audience (at least its majority). Your pieces subtly reveal forbidden, "inappropriate", thwarted desires. If in *Phaedra* or *Phylotis* these desires affect characters named after mythical figures, it is not only to reintroduce the problem of freedom of personal choice of love, but to give it an almost hysterical dimension by stating that an obstacle, a wall, a feeling of guilt or an obstructive, needless sin must always come between two lovers. What is your artistic obsession or desire in that respect?

**BULJAN:** Rasko Wurzburg's text on *Phaedra* was entitled *Perfect Lovers*. Isn't the love between Hippolytus and *Phaedra*, or the attraction between *Phylotis* and *Gretes* or *Electra* and *Phylotis* so perfect because impossible? Wouldn't that be the reason why those Greek passions have become formulas we still uphold? If you remembers the pen you have suffered, that makes the pen still alive in your body and that words can easily bring it back to life. The love of the classical hero begins when he refuses to commit his pain to the past, when he refuses to forget it. Tragic memory is monstrous because it is eternal. The actor's task remains to magnify: they must both reveal an hidden mythic formula.

**■** I insist on the term desire, associated not only with the energy of the content, but with the language of the form you use. It is a kind of a driving force incorporated within the Artaudian body of the performer. How do you train, move, "love" your actors? How do you make them feel/wear the word with their bodies? Since Slovenian theatre output is of superior quality to ours, and having directed them, do you see a difference in the attitudes of actors when what is expected of them is total commitment, as opposed to a passive use of their organs of speech (in which our theatre tends to reduce them)?

**BULJAN:** Until recently, I used to stress the difference between Slovenian and Croatian actors, but I cannot see it any more. The only difference I can see is the one between specific performers. Our respective choices (because they also have to decide whether they want to work with me) are conditioned by desire. My sole reason for doing *The Name on the Tip of the Tongue* was Olga Radjen. I wanted to do *Phaedra* for Robert Valit, Senka Bulic and Ana Kanič, driven by attraction to Let 5. I had more experience in physical theatre, which made my Slovenian peers more physical. Each situation pointed to a head, a back, a pair of arms or shoulders. There were four scenes from which the text had almost vanished, and only a couple of sentences remained. Bodies talked. On *Phaedra*, we worked with speech from the very beginning. The correct reciting of poetry created a kind of a choreography. My Slovenian experience of the physical and my Croatian experience of the verbal either made me drop them both or combine them. Our immediate experience of things is instantly superior. I am currently working with young people from Split who have no theatrical experience. In order to be able to rehearse with them I first wanted to see them in situations where they felt secure, on the *Explanade*, in clubs, at concerts. When I had understood this security, the rehearsals became an exercise in encountering the audience, which would turn into a performance each time they'd show it to someone. When I work with them, I start from simple questions, just like I do with professionals: how to walk, how to sit on a chair, how to take an object, how to speak.

**■** In *Phylotis* you have virtually used the performer's body to the utmost with respect to the body of the text and the basic premises on Pasolinian dualities. The clash of opposites was enacted through the polarities of sex, physique, age, even music. Paradoxically a body whose movement has been immobilized has a stronger, more convincing impact than a body directed in such a way as to be dynamic and attractive. What are the potentials the performer's body provides you

with, how do you perceive and recognize his or her personal energy? Is it possible to direct it or does that depend on the actor alone?

**BULJAN:** I am chiefly interested in the intimate energy of the actor. My task is to direct it towards its goal. In Pasolini, as well as in classical tragedy, there is no action on stage. It must be hidden within the performer. The use of the term performer is deliberate. Actors are usually taught the psychological and naturalistic style of acting, whereas in my theatre psychology and interpretation are not essential. I am supposed to come up with questions, not to provide answers. I leave the interpretation to the public. The concept of *Phylotis* was very simple. I adopted Pasolini's division into episodes with the Chinese as the presenter. In part one *Gretes* and *Phylotis* want to introduce democracy in a backward country. In part two they break up over conflicting views of how the new state should be organized. In part three they both try to put their ideas into practice but do not succeed. The Eumenides, the Furies, and Athens intervene. As seen as I had clarified the structure, I achieved freedom in the very heart of the story. The same applies to *Phaedra*, only its diagram is much simpler. Then came the work with actors. Danka Vojnović, Dragana Begot, as well as Piše of Let 5, are equally restless on such a ground and that is what makes them so great. I see no point in working with self-confident actors. Above all, actors should know their own bodies, and realize that it is the body that makes us special and different. Each voice has a different sound, each body a different shape, movement, stance, walk. "My" actors do not pretend to be dramatic personae. I try to make them understand that they always remain themselves. My work with them does not boil down to their training to be other people, but to trying to emphasize the beauty within themselves.

Downloaded by Metta Nelenoff

# Renaissance of collectivism

Fractal Falus Theatre: Tin Soldiers 1.2  
The Ambassador Hotel, Split

WRITTEN BY IVANA SAJKO



"The FFT is a self-evolving organism the biochemistry (010101001) of which, depending on the time flow, takes on a different form (10010)"

The Tin Soldiers is left to the influence of time which will frame it within a five-year break. The concept of the Fractal Falus relies manifestly on the discourse imposed by Saigyá Džak to The Communist Manifesto in his preface "The Spectre Haunts Self". On the other hand, within the performative boundaries (i.e. stepping out of the strictly "theatrical" means of expression), the FFT follows in the footsteps of what is perhaps the strongest Slovenian theatrical legacy, referring to the works and poetics of Branko Žnidaršič. The absorption of the models continues their progress towards self-definition, towards artistically independent creative organism which is, at the moment, recognized merely as an individual system of thought in which the individual attitude is encompassed by the attitude of the whole group - to explore contemporary reality. The answers are given in the stage manifestation which increasingly finds its theatrical solutions by means of its thematic preoccupations, completely subjecting the dramaturgy and stage scenography to the ideological coherence. The proof of that is furnished by the new level of the per-

formance Tin Soldiers which has, in comparison to its first act (performed on the Borovka "SR", been re-formatted into an action the quality of which no longer directly involves The Manifesto, and which has begun to function explicitly as a meta-act. The Soldiers, Act One, has stepped out of the mainstream of theatre importance, extending its performative concept to the complete engagement of the performers, by means of their need to leave an explosive trace of their actions, by means of their vigorous attitude that: "all that is solid and durable turns into smoke, all that is holy is being desecrated and people are finally forced to see their position in life and their relations with others for what they are". The political reaction of the FFT was not aimed at the local, but at the global capitalist morality, where in the apparent dismantling of ideologies abolishes nothing but solidarity, while ideological fundamentalism is enhanced. From the stock market to the barracks. The very need for the reaction has provided the potential for the superstructure of the theatrical expression. But since we are beginning retrospectively, let the past be bracketed: (The first act was a weird hybrid of the two opposed tendencies: performance art and traditional performing formula, in which the latter performance, placed within the framework of performance art, deconstructed

its context, overacted, stuffed with literal signs and unable to express itself consistently by means of physical interaction performer-audience alone, it created a spectacular detachment with regard to the then still pretentious aims, for they failed to express anything but well-known state of affairs and in the worst-known cliché at that. Therefore representation became storytelling. Unconvincing, just like any suggestiveness.) For the record - to mark the progress.

"The subject of the performance is lead (100105) and all its connotations as regards the metamorphosis and acting"

The FFT reflects the ideological continuity of its five-year project through the motif of lead, using it not only as identification mark of reality, but also as a signifier (of death, collapse, destruction...) of complete mythological and historical chronology. It begins with Kronos, i.e. Saturn, and intertwines with the mythic source according to which the ruler of the world, Kronos, devours his own children. He consolidates his position of power not only by means of digesting his progeny, but also by depriving his own father of his masculinity and by forcing his brothers to serve him as guardians of the throne. He inaugurates himself as the most powerful element, as the essence of death which, existing in death, acts upon those who exist in life, while they are, by means of an a priori divine castration, powered from reproduction. Such a negating evil has no opponents, for it destroys because of its very essence - blackness. Kronos and Saturn mean the same divinity who is, with the disappearance of the mythical discourse, moved into the galaxy of alchemy, where it represents lead. The name changes contexts, but it retains its characteristics and moreover becomes a gnomonism according to which saturnism denotes lead poisoning - death. Lead permeates human life with a destruction against which there is no defence, a destruction of the first god who destroys instead of creating. It appears in all the weaves of the connective network in a global tendency towards destruction.

According to the FFT: "... lead is a perfidious person, so the hacker must be very careful, handling it... lead permeates more than 65 percent of the corpses of those who died a violent death in the 20th century after a long and arduous march, the soldier's feet are heavy as lead... lead is satanism, we shall eat lead..."

The FFT "practices lead". In Tin Soldier, Act One, the stigma of burning metal is branded on the palms of the audience, heavy flames fill the olfactory reception, as the tin transparency a projection is going on, burning out as the metal surface melts down. Satanism – poisoning appears as a variant of obscenity so that what has been used as raw material for performance is being poisoned the economic basis at the turn of the millennium. Lead takes over the market monopoly of gold. "It seems easier to imagine 'the end of the world' than a much harder change of the ethos of production..." and the industrial and military need for lead has initiated the FFT's intention to establish the Lead Bank which already stores 600 kilos of lead. The FFT has recognized the fact which directs the violent social flow that, although it represents the general and inextinguishable form of thinking, is at the same time in conflict with the personal interests of the individual. Therefore it is no wonder that artistic activity is being engaged, manifests style in the paradoxical hierarchy of modern society where man is being subjected by the value of his own product. Creating in and from such a situation, "instead of pornography to new identities and responsibilities brought about by 'second modernity,'" it is much more important for the artist to concentrate on what remains the same in that global fluidity and reflexivity, that which is used as the mover of that fluidity, the inextinguishable logic of the capitalist. And the capital grows as the person grows.

**"Internet (10010000)**  
**has the triple function**  
**of opening the parallel**  
**theatre space (00100000)**  
**of continuing the physical part of**  
**performance in a**  
**fantasy environment,**  
**and of leaving a continuous trace**  
**of performing**

**the physical component**  
**that is transforming it into a binary**  
**code."**

The global programming of life and the dehumanized interactive line between man and high technology according to which life equals the work of the machine, along with the expansion of the media where life and hardware can be presented, still represent an insufficiently explored theatrical circumstance. The FFT programs within the concept of the Tin Soldier, Act One, i.e. Tin Soldiers 1.2, and therefore the space of performance obeys the laws of parallel realities of the world and of the Internet. The audience, bringing along stocks of social codes, are being re-encoded by "converting" to the FFT theatre. But in this case their consent is conscious. They have freely chosen to be the objects on whom the will of the system is performed, and to be completely de-personalized from that role into the code which takes part in constructing and deconstructing the internal reality of the performance. The "use" of the audience, the personally motivated and unappealable I, means nothing in the system in which the world/society/state (established by force) and theatre (through which the FFT reflects the world/society/state) fuse into the same, primary binary code. In such a division the FFT becomes a pseudo-corporation which already in the deep structure of its theatrical concept retains the right to rule over those who enter into the sphere of their power. Such a relation is in harmony with the real picture of the world in which "holographic corporations, claiming the right of ownership over our genes by patenting them, also contribute to a similar pattern of ownership over the most intimate parts of our bodies, so that we are already the property of the corporation, without being aware of it." The corporation marches towards the apocalyptic perspective in which the individual is deprived of his basic right – the social definition of himself, i.e. the information of his position, because the new economic terrorism, based on the IT superiority, amass their capital, using the strategy of "information poverty." Tin Soldier 1.2 puts the audience in a similar position of absolute power-

lessness, i.e. ignorance, and recruits it by means of symbolic actions through which it gradually loses gender, status, name, i.e. identity. The process begins with showing one's ID, a roll call, and a line-up. The exponent of Tin Soldiers 1.2 is based on the one hand on a theatrical convention which presupposes a complete subjection of the spectator to the needs of the performance, and on the other hand on the communication within the performance on the level of giving and carrying out orders. Losing his name, the spectator enters the network where even a scanned palm of his hand is being stored in a hardware record which recognizes no individuality, but only digital code. He takes off his大衣 and puts on his uniform: a military cap, a bulletproof vest, a helmet, a backpack with army shoes tied to it, and is being placed into movable iron boxes where he is to participate in a construction that will take place in the space where manipulation taken over from the global context becomes a dramatic method.

**"By translocating the emotions**  
**(1010101) into a binary code**  
**we avoid dramatic participation,**  
**that is under emotions (1010101)**  
**harmless.**  
**In this performance the audience**  
**(0100101)**  
**has the role of an active partici-**  
**pant.**  
**It is at the same time an active per-**  
**former,**  
**a lighting element (1001100), a**  
**part of the set,**  
**and finally the witness (0001010)**  
**to the event"**

The tin soldier represented by the actor and the tin soldier represented by the spectator are part of the same role. That role is anonymous and dis-empowered, and equally subject to the harassment by "demons". Equating the positions of the performer and the audience abolishes the probability that aggression will be aimed exclusively against the spectator because it functions as an objective force and precisely this makes the participant horribly aware of its relentless power. "Therein lies the fundamental systematic violence of capitalism, much more unconscious than the pre-capitalist directly socio-

ideological violence. That violence can no longer be ascribed to certain individuals and their "sinister" intentions, but is purely 'objective', systematic, anonymous."

The mechanism of the mind forms the mechanism of the body which moves only when ordered. The sequence of ordering can also be reversed, so the symbolic appearance of a real and a virtual ballerina in Tin Soldiers 1.2, corresponds to the phenomenon of the controlled body, and, what is more, of a body that can perform its passive function with equal obedience as a virtual one, i.e. one moved by digital processing, carried over from the first world of reality into the other world of the absolute. The system of society is secured by the new possibilities of duplication – each lost entity can be replaced by its substitute. Thus the sameness of the original is destroyed. Should an individual try to step out of the given framework, he would step into nothingness.

Should he refuse the generatively encoded consciousness, he would not be able to think. The work of the FFT cannot be assessed without the ideational attitude which initiated it, i.e. the critical attitude emphasized not only in the structure of their performances, but also in the way they structure their group as a collective body functioning as one. This collectivism has already consciously renounced individual stanzas and uses the verified model of modern society and the efficiency of its destructive methods, but for its own ends, turning them into the efficiency of creation. Transformation takes place in the framework where even the most radical analytic act will not shake the system outside of the framework, but will articulate it in the substitute of the theatre performance. It offers a society of reality in a comprehensive dimension. "Therefore they renounce every political, especially every revolutionary action, they want to reach their goal by peaceful means and try out small experiments. ... and to clear the way for a new social Gospel by the power of example."

*Renzo Sajo is a dramaturg and a member of the editorial board of*  
*Iskupa*



**FRAKCIJA**

**SUBSCRIBE!**  
**PRETPLATITE SE!**

Da, želim se pretplatiti na 4 broja FRAKCIJE.

Pretplata iznosi 80 KUNA, koju ću uplatiti na žiro račun  
CENTRA ZA ORANSKU UMJETNOST: 30105-878-87554 ZAP ZAGREB

Yes, I would like to subscribe for four issues of FRAKCIJA.

The subscription rate is 30 USD, which I will pay to:

Trgovačka banka, Zagreb, Croatia

Varsavska 3-5

No. 703200-840-8132944

Ime/Name

Organizacija/Company

Adresa/Address

tel

fax

potpis/signature

Adresa/Address

Centar za domoljubnu umjetnost

Rebrunjeva 21

10000 Zagreb

Croatia

tel. + 385 1 48 54 821

+ 385 1 48 54 823

fax: + 385 1 48 56 455

Ovaj listić i kopiju uplate poslati ili faksirati na gorenju adresu.

Please send this subscription form with copy of payment, to address above.





EUROKAZ

PCN-100-100-0000

Downloaded At: 11:53 11 September 2009

WILEY-INTERSCIENCE, JOHN WILEY & SONS, INC.

1999, 2004, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 26

THE AMERICAN COLLEGE, New York

© 2004 Blackwell Publishing Ltd *Journal of Internal Medicine* 255: 105–112

**ISSN 0967-0884**

<sup>20</sup> <http://www.fishbase.org>. 14/03/2008. web address 2008. accessed 14/03/2008.

Full Paper: <http://dx.doi.org/10.1002/anie.201100000>

[illegible]

... *... ..*

<sup>a</sup> The number of participants who were correct.

—EL COMPTON

410 *Reviews*

... ..

2. **TRADING COSTS**

AC 00000000

... it then came to

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

\* DRUGS IN HOSPITALS AND OUTPATIENTS

總發行：中國醫藥出版社 地址：北京東黃城根北口

\* 電話: 03-5684-0022

UNITED STATES INFORMATION SERVICE - 10000, AMERICAN UNIVERSITY, WASHINGTON, D.C.

\* STUDENTSHIP AND OTHER DEVELOPMENT ACTIVITIES



# E U R Ø K A Z

DAKSHA SHETH DANCE COMPANY INDIA • L&O AMSTERDAM THE NETHERLANDS  
 KAZALIŠTE LATERNÁ BRATISLAVA • FORCED ENTERTAINMENT THE CZECH REPUBLIC  
 COMPANHIA DE ÓPERA SECA BRASIL • FANNY & ALEXANDER SWEDEN  
 MLC & SMC & PUTAKAZ REPUBLIKA SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO POVSTANIA  
 GOAT ISLAND NEW ZEALAND • TAMBOURS DE BRAZZA FRANCE • TEATAR & TO ROMANIA

23.04. - DUBLIN

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

DAKSHA SHEET DANCE COMPANY

(танцевальная группа)

Бразилия

23  
04

24  
04

24.04. - ЗЕНТЕН

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

LEO AMSTERDAM

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

DAKSHA SHEET DANCE COMPANY

(танцевальная группа)

Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

KAZALISHE LATINA

(танцевальная группа)

Бразилия

Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

DAKSHA SHEET

(танцевальная группа/Бразилия)

23.04. - ПАРИЖ

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FORCED ENTERTAINMENT

(танцевальная группа/Бразилия)

Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

LEO AMSTERDAM

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

KAZALISHE LATINA

(танцевальная группа)

Бразилия

25  
04

26  
04

24.04. - СУБОТА

2000\* DE CORDA, 1000 21

COMPANHIA DE OPERASICA

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FORCED ENTERTAINMENT

(танцевальная группа/Бразилия)

Бразилия

2000\* I 2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FANNY & ALEXANDER

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

27.04. - СУБОТА

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FORCED ENTERTAINMENT

(танцевальная группа/Бразилия)

Бразилия

2000\* DE CORDA, 1000 21

COMPANHIA DE OPERASICA

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

2000\* I 2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FANNY & ALEXANDER

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FANNY & ALEXANDER

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FANNY & ALEXANDER

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

26.04. - СУБОТА

2000\* DE CORDA, 1000 21

COMPANHIA DE OPERASICA

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FORCED ENTERTAINMENT

(танцевальная группа/Бразилия)

Бразилия

2000\* I 2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FANNY & ALEXANDER

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FANNY & ALEXANDER

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FANNY & ALEXANDER

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FANNY & ALEXANDER

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FANNY & ALEXANDER

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FANNY & ALEXANDER

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

Бразилия

2000\*, 18 KILBURN, 1000 21

FANNY & ALEXANDER

(танцевальная группа)

Бразилия/Бразилия

Бразилия



U ovaj  
priporočila  
Hrvatska Jugoslavija iz  
svjetlosti Franca  
Kafka upućuje kako  
misliti i osjećati  
nastupaju  
obolavljaju  
svojem  
spostanosti da u  
sajhačarstvih  
redov i svake  
misliti i osjećati  
umjetnički oblik.

Tu čak kada bi to bilo samo naše svakodnevno  
zadržanje, ipak tu već postoji u ovom redu ona  
naročito da se netko srećno postavi, a da čini  
samo ono što je potrebno. Pokrenuti srak, to znači nije  
nikada umjetnost, zato i neće nikada pasti na  
pamet prikupiti gledaoce i pred njima, radi njihove  
zabave, krležiti srake. No ako to ipak učinu i  
namjera tu upije, onda to upravo i nije obično  
krležanje sraka. Ili je posrijedi i krležanje sraka, ali se

ispitavaju da taj umjetnost nismo povratili patnju, jer smo  
potpuno njome ovladali i da nam tek taj novi krležiti sraka  
pokazuje njemu pravi bit, jer čemu bi njemu djelovanju čak  
koristilo da taj čovjek bude manje jeftin u krležanju sraka nego  
što je većina od nas?

Na tragu ovakvih  
Kafkaovih promišljanja  
o relativnosti  
umjetničkog  
stvaranja, upućenog  
gledatelja ne bi smao  
zabaviti upu ova da  
se dogela u  
predstavi  
ovogodišnjeg

Eurokasa

Jedan od izvođača se maskira u  
kijolaga koja koji upućuje na plati  
prvotne — jedna djeverka pokazuje  
plešan sanka dok drugi čita tekst o obonoviji ...  
semaki radnici se ljube ... Publiku može imbitati  
umetku različitih načina gledanja ili letanja  
izvođači pjevaju, čitaju tekstove, poslušaju čij,  
pričaju vicove, nose zastave — zatim čite i meditaraju  
pneumati moću — publika sama odlučuje kad želi  
stići ili završiti pjesmu. Četiri muškarca pokazuju  
izvesti nemoguću plešu korak — Matthew sadu govori  
na svoj glas... često se upućuju čude —



Iako je u ova čitna naglasak na nevjerojstnosti izvođača, a  
netko oko uobičajenih kategorija "dobrog teatra"  
dovedena do ekstrema, ova ita se gledatelj nudi  
nastupaju nečajan pasivne teatralizacije  
Na ovogodišnjem čemu Eurokasa umova neukrotivosti  
nasimljenosti protoka vremena i razabrati, kako vele  
odolati Forceš Kestianaranta "nevidljivi  
prostor između lika i izvođača". U vedu  
ovogodišnjih predstava gluma nastaje, naprosto se bavi na  
sceni. Ne glumiti se potrošnih maskova, se masnog dokaza  
i religioznih umjerova izvođači se, nasrećući svopih  
scenakih postavljanja pogravaju gledateljstvo  
otkrivanjima i obilježima njegove percepcije, a  
odustajanjem od vizualnih raspora zabavljaju i na  
takve teletike potrošnje. Ovogodišnji Eurokasi bavi se  
matematikom teatralne uprave, bioničkim prava i  
kao da suraduje sa onim Schillerovim stihom:  
"Govori duša ti, ah, to više ne govori duša".

I pričaju na Eurokasi koncentriraju svoje programe  
sintagmama bitizmi spojevi, plemeniti  
dilematizam, trošenje vremena, režija  
praznine što se reči od prvih dana Eurokasi je patnja  
povećano umjetničkog samostalnog grupe umjetnika koja  
tu po minimalno prijetnim rubovima dogovorenih  
protokola ukazuje na ideološke protike ikonoklastičkog  
stihova. U tom smislu ovogodišnji program podijeli  
eurokaskom kontinuitet i medijem, sve se godine po  
prvi puta radi o preformuliranju ikonoklastičkog  
heraklita na novo stihovih konceptualnih koje ukazuju na  
promijenjeno shvaćanje polotaja kazališta, na nova  
struktura općenito (R. Williams), konceptno, na publika koja  
prepoznaje te umjetnika kao dio svog neposrednog  
trajnog iskustva. Prostor pojma ikonoklazam  
dostigne se za tu nepredstavu, metoda, prekratkim,  
prestrugom, gubev strukturnim. Svakom se novi  
gledati ferom en kojemu de teorija morati doći blizu.  
Što još istaknuti: Eurokasi veš godinama a kontekstu  
post-mainstreama fikciom kazalište nezamislivo  
kultura (posebice angela sa jakim kazališnom i plesnom  
tradicijom kao što su Japan i Indija) i polakima otkriva da  
modne pedagogije savremenosti kulture teatralizuju  
Ove godine, a nakon filozofiranja predstavljanja  
kaskalije, lakše čemu razpozitati paralele modernosti u  
nastupu erubana indijske plesne skupine Didihi Sheri, a  
sposobnost samostalnog volja nam poprima afrički Kodo  
Tamboura de Beina i kulturno putniškim  
nastupaju Geraldine Thomasa

# Eurokaz, The International Festival of New Theatre.

will this year take place on **31** **30 June.** The 31<sup>st</sup> EUROKAZ will be opened by **Daksha Sheth Dance Company** (**23 and 24 June**) with their performance 'Sarpagan'. (The Way of the Serpent). Indian dancer Daksha Sheth has a reputation as one of the world's most exciting and progressive dancers. 'Sarpagan' is a work inspired by the importance of the snake in Indian culture. After seeing 'Sarpagan', more traditional audience members and critics were shocked, especially by the contact between the male and female dancers as well as it's bawdy sexuality. Younger and urban audiences greeted 'Sarpagan' with standing ovations. By drawing on experience from the rich Indian tradition played by traditional instruments of different cultures, Daksha has created a performance that places her at the very top of contemporary Indian dance.

The Dutch company **L & O AMSTERDAM** arrives at EUROKAZ with the project **MAD IN WARREN-DE GUY VER** (**25 and 26 June**). This project could better be called a social gathering rather than traditional theatre - a performance. The dominant atmosphere is one of relaxation, drifting away and examining things not considered worth looking into at a first glance. In this atmosphere of silence and emptiness the audience can experience halted time and empty space.

'Strandier' is a performance produced by **Theatre Leteria** from Zagreb and is based on a radio drama by the great Croatian playwright **Zvonimir Bogićić**. It is a story of two modest men that wake up one morning and decide to change their lives. They decide not to go to work, but instead to become card cheats. This absurd theatre piece, with it's typical ironic dramaturgy, still deserves our attention today. The extremely precise acting, delivered by **Zarko Ponošćak** and **Stanko Brankov**, sets new performing standards in Croatian theatre.

13<sup>TH</sup>  
EUROKAZ  
The International  
Festival of New  
Theatre

**Finned Entertainment** from Great Britain create original and innovative theatre and related media projects for diverse venues ranging from theatres to public buildings and art galleries. Their performance 'Pressure' (**26 and 27 June**) is an obscure and enigmatic piece where the secure and the true melt and disperse in an unexpected way. It is a dark, slowed down, funny and very late night piece. 'Pressure' is a party from the end of the world, yet a party that has no ending. This is a picture of the world in which it is always after midnight and where dawn never comes.

The acclaimed director **Gerald Thomas** and his company **Cia de Opere Sesa** come from Brazil with a performance 'Nashville Mix' (**26 and 27 June**). Gerald Thomas has, in a very short time, become the most talked about person in the South American theatre scene and has, with his provocative ideas and avantgarde work, divided the public, the critics, and his colleagues. 'Nashville Mix' is the most direct and clear staging he ever made in Brazil. It is a strongly autobiographical and self-critical performance where subjects like world globalisation and the artist's preoccupation with ostentatious are confronted without any hiding.

**Fanni & Alexander** are a young Italian company established in 1994. Their performance 'But your heart at rest' (**26, 27, 28, 29, 30 June**) at the 31<sup>st</sup> Eurokaz Festival was created in 1996. In the centre of a specially constructed stage two disturbing children, Dorotea and Cipriano, tell a story that ironically dissects the romantic ideal of love. They bring to life short and marked interludes, half-entire, half-funeral like, based upon texts by Lewis Carroll, Maria Gvetasva and Colloidi. Celebrating the funeral rites, they are longingly obsessed with the heart as an object of worship and a symbolic concentration of life.





The performance *God's Atom* (27 June), played by Divadlo SNP from Martin, Slovakia is based on the novel by Ľepka Vaniš, one of the most original Slovak writers. A human being is thrown into a world ruled by the cruel struggle for survival, pain, vanity, hopelessness and death. Doctor, the main character, is presented as a grotesque clown figure that, in the end, has to be defeated. The young director Rastislav Bailek has concentrated on developing original formal methods, dominated by the unusual stylization and the lack of fashionable visual strategies.

*Goat*, a co-production by the Istrian National Theater from Croatia, the Youth Cultural Centre from Macedonia and the Mladinsko Theater from Slovenia and directed by Branko Breznec plays on 28 and 29 June. This project is an unconfined dramatic intervention into Shakespeare's tragedy where both motifs from Brecht's novel *The Bassarides of Mr. Goetz* and fragments of a Slovenian expressionist play by Slavko Grum are used. *'Goat'* appears as an extension of *'Bachanalia'*, shown at Eurokaz 1997. The irrational rage that has swept the Balkans (the theme of *'Bachanalia'*) transfigures itself in *'Goat'* into an ironic, demystifying game. It speaks of new power-structures and financial intrigue concealed by well-worn rhetoric, only this time in the interest of pseudo-state.

*Uncertain story* (28 June) by Zagreb's Theatre & TD, from the writing duo Nataša Rajković & Božo Jelić, is the final part of the trilogy that began with *Observations*, followed by *Sleeping down*. By keeping their own names, the actors have created characters suitable to themselves and which are assembled from the fragments of their real or made up stories. It is not possible nor necessary to recall *'Uncertain story'* for it constantly intervenes fiction and reality. On the stage which is shared with the actors, the spectator is brought into seemingly ordinary conversations of daily life which reflect their own experiences and through recognition become exceptionally relevant.

28 June

30 June

1999

Goat Island from Chicago were first

introduced to Eurokaz audience in 1996 when they performed *Time dear to me the hour when daylight dies*. Their new project *Sea & Poison* (29 and 30 June) is based on a story about a small unknown animal having the finger of one of the company members. Goat Island investigate long sequences of movement that draw the audience into the space and time of their performances. With suggestive abstract movements, Goat Island members have simultaneously researched events of poisoning in its most dramatic forms. With their work, in which text and movement are one, Goat Island reveal to the spectators the process of creating scene structure.

*Les Tambours de Brassa* from Congo (Brazzaville) appear at Eurokaz Festival with an intense spectacle *'Toto & Rimes'* on 30 June. The wizards of rhythm and body, dancers and musicians combine gesture and ancestral rites in an exciting show dominated by the harmonious sounds of percussion. *'Toto & Rimes'* is a collage of 15 images where drums and other traditional African instruments, accompanied by wild choreography, take us on a hot journey to the heart of Central Africa. In a resolutely contemporary approach, using traditional rhythms, rap and rock, *Les Tambours de Brassa* unite the rhythms of the past by developing a new musical style following the path of modern entities and of a rich choreographic language.

DAKSHA SHETH sa svojom plesnom skupinom ulazi ujedno i jedne od najpoznatijih i naprednijih plesnih skupina savremenih indijskih plesnih umjetnica. Predstava "Sarpagati", koja je premijera bila 1997., pokrenula je nizove kontroverze u indijskoj plesnoj zajednici. Tradicionalni gledatelji, kao i neki plesači i koreografi, bili su iznenađeni, posebno naći se u kontaktu između indijskih i zapadnih plesova te hrabrim odnosom prema seksualnosti. Publiku, posebno one mlade, urbanu, "Sarpagati" je dočekala spremno i s oduševljenjem. "Sarpagati" [Put zmije] inspiriran anatijem zmije u indijskoj kulturi, poduprt je u par dijaloga: *Kundalini, Zemlja, Voda, Vatra i Zrak*. Po općem vjerovanju, zmija se posvaja u bogatstvu, plodnosti i moći, a zmija je se čuvati od zlihog podzemnog blaga i dragog kamena, zmija je zbog darova plodnosti i neposrednog sadržaja prirode. Zmija sa svojim moći, osvaja

brojnih mitova, legendi i narodnih priča. Ples se u Indiji, kao najkompatibilniji od svih umjetnosti, posljednjim okrenuo modernosti i potraži sa savremenom kulturom sveta. Koristeći tradicionalna indijska plesa, Daksha je stvorila umjetnost *Kathak* i *Odissi* plesova i stvorila iznenađujuće predstave posebnih grana tradicije, u gotovo sa savremenom, savremenom ali duboko indijskom umjetnošću. U ovom redizajnu rade Daksha se okreću indijskim borilačkim vještinama, posebno *Kalaripayattu*, kao temelju za koreografsko napredovanje i izobrazbu svojih plesača. Daksha je izumila, redizajnirala pristup ritmičnom tisku, svoje porijeklo grana u godinama kad je bila plesnica *Kathak* i danas je radikalna promijenjena u novi i vibrirajući govor tijela. Živa glazba koja prati oboje i nekadretno koreografirano je, istražuje počela zvuka stajući se cikličnostom pletenosti

tradicionalnih indijskih, zapadnih, postmodernističkih i tibetanskih instrumenata. Njene plesne produkcije prikazane su na važnim međunarodnim festivalima u Engleskoj, Kanadi, Njemačkoj i Hong Kongu.

[TRIVERTUM, DUBLIN]

**DAKSHA SHETH DANCE COMPANY**

# Sarpagati

SRPAGATI, 25.04.  
21:00h  
ČETVRTAK, 26.04.  
21:00h

SR KIBAMPUR  
DICE 31



# Proizvedeno u nebesima

## LEO AMSTERDAM

[AMSTERDAM, NIZOZEMSKA]

Predstava "Made in Heaven/Dur Dur Versus/Singelenot" nastala je 1997. u Indipis Nizozemskoj. Od 14. 11. do 15. 11. 1998. na subotnjem sjedištu deset dana zatvorenih očiju, bez pušenja, pijenja kave i razgovaranja. Ovaj projekt prije bi se moglo nazvati dramom, ali najprije nego trudu voditi na kazalište – gledaocima vrata ostaju otvorena tijekom uvodne Publika može sama odlučiti kada napustiti predstavu ili otići na pauzu, može se otići na toalet i vratiti se, ili ostati vani da čuje. Uostrot se može upitati: tko je tko i kako?

Publika je pozvana na napuštanje sjedišta ili lica. Dominantna atmosfera u predstavi – prostor je opuštanje, prepuštanje mislima, odmaranje očiju, gledanje onoga što se na prvi pogled ne čini vrijednim gledanja.

Sveobuhvatni svijetovi nastaju na pozornici. Uraznja u stvari neaktivnosti medijacija u sjedištu palatija. Između ob perioda obine trodne pjesme, pjesla, dječja rekone, podstajaj taj, prednja vater, vateraja u rekone dječja pjesme i nove tance. Sve te radnje stoji same za sebe i predstavljene su kao neaktivni čovjek bez posljedica sa poslijetiti i budućnost. One su jednostavno to što jesu, potrošene trenutkom samim. U "Made in Heaven/Dur Dur Versus/Singelenot" vjerovali su se ne raspoređuje klasičnom dramaturgikom studijem gledaoca na petati i naglašenih prethodova jedino s čime se publika može poslati je atmosfera zločaga i koncentracija lica napetosti. Ona može gledanje i egzotični vlastiti silekva i znanja i subjektivni svijet gledanja na kazalište. U smirenoj atmosferi lica i prethodova barjera između trodne i gledanja, nema više od toga na postavljanje svih silekva koja treba napuniti. Ovo je projekt u kojem se može vidjeti što znači stvariti vrijeme i u pravom prostoru

AMSTERDAM, 14. 11.  
 19:00h  
 PETAJE 15. 11.  
 19:00h  
 OTVORIM  
 VUKOVARSKA 68



ČETVRTAK, 16. 04.  
23.00<sup>h</sup>  
PETAK, 17. 04.  
23.00<sup>h</sup>

KLUB MOČVIR  
BEOGRAD 5

## Varalice

Đva starišna čovjeka koji čvrtajedna kao po dolazni  
jednog jutra se buđe i odlučuju promijeniti  
svog život. Ne odlaze na pome, već namijaju postati  
kazališni varalice

Nadobudomski tekst "Varalice" nastajao je izvestnog  
dramatičara Željke Radošević. Upravo je u  
srpnu 1964/65. nastala se, nija, a nastajao je u prvoj  
ideološki strukturi koje se ga smatralo za nudišnu i  
deluzivnu. Upravo komad koji je svojom dramaturgijom  
opoznao upala u teatarne godine, a nastajao  
slikovito se se svoje čarobnoj paraviziji i danas  
završava na pučanstvo

Dva starišna čovjeka se u mrtu u malom čovjeku, nastajao  
od svoje nudišne i u svojoj strukturi koji se buđe i  
deluzivni tekst. Kazališna "Varalice" nastajao se na  
sporednoj nudišnoj koji daje počinu nastajao realistički  
faktom. Likovi, običajima i stvarima, potpuno  
nastajao u ovom stvaru nastajao, na kraju života i  
svoju pravcu. Pristigli su vratiti se svom  
starom, počinu života, jer drugačiji život  
zapravo i ne poznaju.

Glavni Stanko Brankov kao Čo i Željko Potoković u ovom  
kazališnu stvaraju su nastajao kreiranje. Viskozna  
stvarnost, stvarnost preostajao i stvarnost potpuno  
stvarnost u stvarnosti stvar Brankov i Potoković postali su  
stvarnost nastajao se stvarnost na tragu nastajao  
Gavrilović i stvarnost u stvarnosti stvarnost stvarnost  
Potoković stvarnost "Varalice" podajao nas na stvarnost  
Bajalović stvarnost u stvarnosti stvarnost stvarnost i  
stvarnost stvarnost stvarnost stvarnost stvarnost stvarnost  
stvarnost stvarnost stvarnost stvarnost stvarnost stvarnost  
stvarnost stvarnost stvarnost stvarnost stvarnost stvarnost

KLUB MOČVIR

KAZALIŠTE LATERNA

[BEOGRAD, MOČVIR]

## Užitak

## FORCED ENTERTAINMENT

### Language: Written material

Britanska skupina FORCED ENTERTAINMENT stvara originalne snimljeni senar i projekle povišanih medija sa različitih prostora, od knjižica do javnih ugla i najpoznatiji glazbeni Nastiye su obradili pjesmiku na prosvetkama i savremenom načinu snimljeni; snimljeni je snove i snove mome modernog urbanog života. Okoliti koji ostavljaju okoliti je gradom, moćnih trgovaca, duhova i nedovoljno razvijanih priča. Temu kojima se vraćaju sa ljubav i duhovna raspadnutost, potreba za identitetom, potreba za priznanjem. Prosvetke knjižice u kojima su miševi i snove; potpuno neprijatelji, nivo knjižice koje mome knjižice i kompozicije. Predlaže na stvaranju i održavanju skupine koji djele problem, izvedatke sposobnosti i podjednako sudjelovanje u snove; snove koji se djele. Skupina stvara snove; u društvu skupine koji stvore.

na svoje pravice i privilegije.  
Predstava "Ustiah" je satira, usporedba, satiziplo i dioniska kompozicije čija je poezija mnogo svjetlija i noblija. "Ustiah" je općenito i nezreba: komad koji se prvo i teško upija; ali odvajajući na različitim razinama, gdje je dečanski svijet dječak i njegov, pa se istovremeno, nastavlja: jedan svijet. Pratinia je ključni pojam predstave: "oče hiel na gladi, mudrak koji se brenolomati istine: breni koje se polako skide u poljoprivredu, djevica i u svjetlosti koje prestaju okretanje glave. Ima nešto od istine u tim raznimajima koje volimo baš da ih pospuno razumijemo" - a taj slogan postao je kapa za dečakove, na neke dužne razine, da samu poeziju. U sudopredmetu ih prava je svota "Ustiah" - slika svijeta u kojem je uvijek sta ponosi i u kojem nikada ne sviče. Izmisliti se dionije tokomima, kao nepredviđeno i ostao tajno: stvarajući, kasnije koje pira da ne izmisliti stvaranje. Ustiah je za svu u patri.

Te je zabava na kraju svadbe, zabava koja nema kraja - koja je  
svadba na tri sata opetovano bez obzira koliko puta potragi  
u krovu.

**FORCED ENTERTAINMENT** aspeje se očituje monotonija pri razmišljanju. Nema naravnosti, težnja se poslušati ne dogaja, ali pravzaprav se čuti neugodje na prvi pogled. Povratni umski umski in kiki je neveljavna pa se pravi da je ona tla težje stvarni in stvarni svetovi. Ovo je teatar lišen svih udobnosti pretvaranja



# Čovjek niotkuda

COMPANHIA DE ÓPERA SECA

[140 MIN., GENTIL]

Gerold Thomas, glasnici anglo-irlandski redatelj, prevozi svoj život između Engleske, Brazila, Njemačke i SAD-a. Konkretno se pobio baviti u klasičnomentalnom teatru La MaMa, svećenici osuđeni su napočeti je njegova stvaralačka glazbenica američkim skladateljima Philipom Glassom, a 1985. godine osniva u São Paulo u Brazilu vlastitu grupu CIA, DE ÓPERA SECA. Njegove predstave izvođene su tamošnjim svijetlu u najprestižnijim kazališnim dvoranama poput Lincoln Centera u New Yorku, Nacionalnog kazališta u Münchenu, te na mnogim svjetskim festivalima (Wiener Festwochen, Theaterfestival itd.). Gerold Thomas je ukratko vrijeme zarutao u najpoznatiji osoba na planetu američkog kazališta) uena poljeveliki prijestolje, glumice i kolege redatelj svojim provocativnim razmišljanjima i stvaranjem mudam.

"Čovjek niotkuda" (prema pjesmi Bertolta Brechta "Kadavir") je najiznenađujućija i najiznenađujućija predstava koje je Gerold Thomas napravio u Brazilu koristeći se materijalima u Goetheova "Fausta". Predstavom se odnosi na temu zapostavljanja i njegove uloge u procesu globalizacije svijeta i preokupacije umjetnika ulogama nacionalnosti, postavlja se na bez podržavanja postojanja u drugim radovima. Glasnik Luis Dumas, na kojeg je predstava bila namijenjena, u kojem je otprilike deset godina prije osniva CIA, DE ÓPERA SECA uspostavlja kontakt izravno s publikom - uvelike komunicirajući je kopirani redatelj izdala prije

nije koristio

"Čovjek niotkuda" je Thomasov najambiciozniji rad. Počinje kazališnim spektaklom osniva u scenama, iznenađujući svjetlu.

Luk Dumas, Thomasov elogijski otkriva epu napočeti se u

zanimaju svoje vlastite vrijednosti. On predaje svoje djelo u

svjetlu na sceni i pokušava postati vlastiti put. Konkretno

konkretno, taj napetost modernih čovjeka biva osjetljiva i beskompromisno

postavlja na nepredvidivo pravljenje mitologizira naslov vremena.

Prisut: John Tavela, Brecht, Bill Gates

Umjetnik današnjice je pretjerani narcis koji

sve dovodi u vezu s vlastitim uspjehom, a i za se

uvid pokušava i taj doliq - pisanje Gerold Thomas. Umjetnik se

nalazi u sredini - umjetnici su svjetlo - izgleda, dok je prije

svjetlo bio centar

To je svetlo, sociologija i sociološki predstava, ali koje

spok može imati. Jedan od njih je po Gerold Thomas -

otlo budućeg sebe. Drugi je - globalizacija kulture bez

nacionalnih ograničenja.

"Čovjek niotkuda" bavi se kulturnom identitetom osobe koje

jele onaj vjeruje da može postojati kao egzistencijalno postojanje

Ova djela može biti postava kao kazalište i etnološki ogled.

Umjetnik može biti "Čovjek niotkuda" nikada nije bio moljen kao političko komad, izvedba u njegovom hrvatskom okruženju transformirala će ga u prilično politizirano djelo.

SRBOTA, 24. 06.

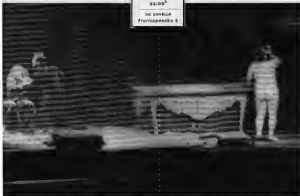
20:00h

NEDELJA, 27. 06.

22:00h

OK SANSUR

Provincipalio 8





SIBOTA, 26 06  
NEDJELJA, 27.06  
PONEDJELJAK 28.06  
UTORAK, 29.06  
SRIJEDA, 30.06  
19.00h i ali ost

TUNING SET  
 Relative density  
 Series 25

# Uspokoji srce

**FANNY & ALEXANDER**

INTERVIEW, 1991

synalcal structure

Ove dvije anatomske kaudilne, metapne-metaleptičke, u kojima se strogo usaglasje i obradba vrste, prinosi u Dorotei i Cipriani, kao u malda glumica po kome ho u trasi, smotke se u teatru napredno i daleko. U interavnu funkciju komadu problem hladnog intonacije, koje se može obaviti i bez usaglasjenja i tako glumica se pregušta jeftinom narisu melankolije i pomalo gube u narizmu. U srednju posumnice Dorotei i Cipriani, dvije uzmajene i dvije, obilježavaju male strukture liturgije, napola izvrsne, napola pogrešne, potone teletvornih Lemus Carola, Marzu Centese, Goldby. Napola izvrsne da su vrste usaglasne vrste usaglasne. Dorotei i Cipriani u ovom dvajetku, koje je to mala obilježavaju usaglasne i strukture, dvije obilježavaju. U feru dramatičnu obilježavaju, primate kreveta i ista, obilježavaju ih izvrsne, koje se može komente se usaglasne, prate koje se izvrsne, ali do koje se može dvajetku. Glumica se usaglasne život drame i usaglasne ija nevinost prate utjehu njihovom usaglasnom sadržaju. Silev glumice obilježavaju, izmaju po su opazljivu plavu vrstu koje treba utjehu. Neobitak vrste obilježavaju je su usaglasne.

Sex je vishovni organ, simbolizira našu krvotu, našu unutrašnju snagu i seksualnost našu, našu želju i potrebu za seksom. Širo je predmet oblikovanja. Ono je tripartitno, srednje sastojane plavice oblika u kojem naša duša i glava

# Božji atomi

## DIYADLO SLOVENSKEHO NÁRODNEHO POYSTANIA

(MARTIN, SLOVENSKO)

Roman "Božji atomi" iz 1941. godine, najpoznatije je djelo Gejze Vanzo iz 1941. i 1942. godine, jednog od najoriginalnijih slovačkih pisaca. Iz generacije koja se pojavila nakon porajevskih promjena 1945. (godina osamla prve Cehoslovačke republike).

Članovima da je pisac uspio dovesti do nivoa paroli, svjetski rat, pripisuje se da postane gotovo pisac zaboravljen u sljedećih pedeset godina. Nakon rata nije se vraćao u Slovačku. Radio je kao liječnik u Kini, a zatim u Americi, gdje je i umro.

Mediteransko i filmsko okruženje, kao i liječnička praksa, dala su obilježila njegovo književno djelo, posebno roman "Božji atomi." Doktor, glavni lik u romanu, predstavljao autorovu filmsku i književnu ličnost, kao i njegovu postavku i njegovu ličnost.

Govor je bio božansko i njezi književno djelo, okružen božansko i opet, božansko, bezbožnost i smrt. Vani predstavljao Doktor kao gipsarsku figuru - klasičnu. Taj klasični započinje božansko okruženje principima života, božanskim, smrti, ali na kraju mora biti ponovno.

MESECIJA, 97-98

20-2000

TRATNA 070

Slovensko 20

U romanu se nalazi (trajno) evropskog književnog modernizma, upućujući na angloameričan postupak, koji su svjetski trendovi dva rata.

Stojan trauzan i moćna Vanzo je, svojom smrti i nadživljeno u slovačku književnost: ekspresionistička grana koja se distancira na književne i materijalističke detalje, dakle i njegova angloameričan ekskurzima.

Autori predstave najviše su se koncentrirali na svoj roman roman - originalnost formalnih metoda koje izražavaju heterogeno reflektiranje života.

U ciklusima smrti i stila angloameričan trend, šizofrenički, groteskni i horor filozofski arhetipovi, svjetlo putom patnje, zapažanja i bolovi, glavni lik Doktor i sam postaje bezpomoćni poslijen.

Mnogi kritičari filozofski filozof smatraju je u slovački roman nove valne započeo (kao i realizam društvenog kretanja i nacionalnog romantizma) post. Za njega i njegovu generaciju važnije je stvaranje autobiografskog stila, borbu za objektivnost koji prihvataju patnju i postojanje genit. Trauma, počin i porodični pričin.

Realizam, filozof u ovom radu koristi individualistički stil koji se ne govori izmisliti, osim što znači njegovu stila.

osim što znači njegovu stila.

Copyright © 1997 by Gejza Vanzo

IZDAVAČKO-IZDAVAČKA ILLA MARTIN, SLOVENSKO

ŠKOFIN S.R.O.  
Slovensko Republika

ILL

IZDAVAČKA  
SLOVENSKA  
IZDAVAČKA



# Cezar

## MLADINSKI KULTUREN CENTAR & SLOVENSKO MLADINSKO GLEDALIŠČE & PUTAKAZ

[Ljubljana, Slovenija]

[Ljubljana, Slovenija]

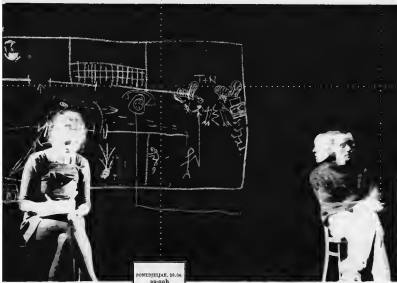
[Ljubljana, Slovenija]

Projekt "Cezar" slobodna je dramsarska obrada Shakespearovih tragedij "Julij Cezar", in koristi njegove motive iz Brechtovih romana "Pisni gospodinja Julija Cezara", fragmentarni eksperimenti s slovenske drame Slavka Grumca "Dopisje u prošle Gop", dek su studenat dramaturgije na Akademiji dramskih umjetnosti u Skopju, Opatov Georgevski i Biljana Gavranova tijekom pokusa nadopunjavati tekst "Cezar" se pojavljuje kao produkt predstave "Balkanajke" koja je ostvarena u koprodukciji Intenzivna iz Skopja i Mladinskog kulturnog centra iz Skopja i koja je gostovala na Eurokazu '97. No, ako se "Balkanajke" govornici, paradržavni Brechtovi, o "potetkošava glazna" onda "Cezar" govori o "potetkošava romana" iracionalno byemio koje je zaslado dejuerakajem Balkanom i koje je glavna tema "Balkanajke" preovlada u "Cezaru" u rasvjetli demotivirajuću situaciju koja govori o novom strukturalnom zločinu i filozofiji gangsterima rasvjetli prikazom ostvarenosti, ali ovaj put u korim paradigmatičnih

intenzivna Shakespearovih teksta daje čvrsti okvir predstavi, na putem "tehnike vještih nadoknadama" (paradigmatična prezentacije u Brechtovim romanima "Pisni gospodinja Julija Cezara") odjejavaju se jeftine paralele, povijesna eshatologija i moral, i nastaje nova dijaloška struktura u kojoj se mijela vrijeme i prostor, jezik i običaji, stvarnost i beskompromisno razmišljanje. Na razini forme, predstava odjejavuje povijesnu pisarsku stilsku samu, razvratno anagorističkih informacija, težina na eshativne i samozamajke grinske brechtijanele postavljene srognja i balkanski etno ostvarenosti. Ovo što je ugrađeno "Cezar" nije nikakva "pogrešnost", nego vrhuna amarihija koja spona tehnika strategiju "otvora u prejedanju", točnije rečeno - ova trupa koprodukcija govori o negiranje demotivirajućih tema "jedna naroda", a razvratno aporn balkanski mentalitet i predstavi se korim kao dramatično pogrešnje i duboko što govori kako onaj live i ako druzgajp, modernizirajući ljudski stvarni vrhuna razvratno teatar

POSREĐUJE: 35 00  
20:00<sup>h</sup>  
UPORAK 29.04.  
30:00<sup>h</sup>  
56 KRAJEM  
Ilica 31





POMERJELJICE, 19.04.  
20:00h

TEATAR ETO  
Sezonske 28

# Nesigurna priča

TEATAR ETO

(DANIEL, MONYSSA)

"Nesigurna priča" posljednji je dio trilogije koja je započela prije tri godine "Povremeno" u Vukovarskoj HNK, te se nastavlja "Uporevno" Teatra ETO. Ove su predstave gostovale na festivalima Autorski dvojci Nataša Rajković i Đoko Jelić pripomasti prva rukopisna svjesta i ova epizoda, koja kao i druge prethodne, posjeduje vlastitu dramaturgiju i redateljsku cjelinu. Dramaturgijom postupkom teatra u ovoj zanimljivoj se upotrebi u samo-predstavljanje, samo-interpretaciju i samo-komentar vlastitog kazališnog umjetništva te razjedinio i glumcima svjetlo "Nesigurna priča". Zanimljivo je ovaj tekst, glumci su sagradili likove koji su na kraju i slobodni od nesigurnosti njihovih stvarnih ili izmišljenih životnih priča. Glumci razotkrivaju

stavove i emocije o vlastitom liku i o sebi samima. Na pozornici koja uvodi dijete i publike, gledatelj je opet uvođen u svakodnevnica tako privedu običnih razgovora u kojima se dobro osjeća, a koji u tom perspektivama, ali posebno uspoređenju s priču stvarnosti postaju neobično vidljivi. Hladnoća, toplina i dobrota, "Nesigurna priča" komunistično isprepliće realitet i fikciju govoreći o jednom vremenu oslobađenju koji se sagledava u svim točkama gloričita "Osim što se priča odvijala od njih razlikuje po sadržaju, ona kakva ona jeva određuje po stil, a ona kakva se razlikuje po stil. Tako da se ta priča izma priča može priču u nedogled, napreduje po priču, da priču i ta jeva razlikuje, napreduje se napreduje i predstavlja" (Nataša Rajković)

# More i otrov

## GOAT ISLAND

[Kataloni, 1993]

Katalonska skupina GOAT ISLAND u Ozeana natječaj se publici predstavila na Eurokano 1996. a predstavu "Kako drag mi tiš kod umore dan"

Radi na predstavi "More i otrov" započeo je sa španjolskim Sanneta, filma skupine GOAT ISLAND, jedne noći prije nekoliko godina, kad ga je mala nepoznata životinja ugrula na prst. Za GOAT ISLAND, prve je neslužbeno počeo kad je Bryan ugružio svoja prsta i otrovanom prsta tijekom namještaja u jednom prethodnog projekta "Kako drag mi tiš kod umore dan". Službeno paki, prve je započeo kad je odrinuta prva prsta na kopy je namu nacrti na nemogući ples kopy

ponovno ideje ozeana i nemogući ples i otrov. Tradicionalno, ljudi su plesali zaravatelju da bu oslobođeni tijelo

tapatupulja ugriza

Koreografske ideje svoje razine ples Soring Viza (sveta, kultizak plesati), sa koje mednarodni govornici uprili su da su nastale mednarodni govornici, otrovanog kopy, pogoditi su talijanski sela sa vrijeme godina gladi. Oba plesa uprili su vjerojatno dok tijelo nije lošilo, u povrem slučaju - protivljenja u drugom uzroku. Tako je počeo rad na novoj predstavi. Nemogući ples nastao je skupina betan di pet neslužbenih pokreta u nar. Španjolski pokreti smisljeni su prema naprta i zid 4. Na ovaj način uprili su pet neslužbenih pokreta, betan nastala suvode od materijal istom španjolski sa prema različitim podjelama

U dodatku plesovima, filma skupine GOAT ISLAND smisljeni uzroci događaja oko otrova i otrovanosti u bilo kojem obliku prsta tako mala osi kopy u trovanju. Predstavu nastaje u zvezda nastupaju u flog vaterijala pristupa i svemnog, te uprili su i malte. GOAT ISLAND istražuje duge, ponekad iscrpljujuće se kovece pokreta kopy publiku uode u vještice i pristup njihovi naklone. Neke od njih uprili su apertaknih pokreta, tekova i spona publici de se mođa kopy ušasti i neslužbeni prsta, ali su uprili se odvode do smisljeni predstavi. U ovom radu, u kopy su istak: pokret jedino, skupina GOAT ISLAND (gladiti) ona ozeana plesa nastupaju u razlike svjetskih vralova

UTORAK, 27. 06.

22.00h

SRJEDNA, 28. 06.

22.00h

66 Ivan Kukuljic  
Sundelcano 23



Costume design: costumes are painted. THE FUND FOR U.S. ARTISTS AT INTERNATIONAL FESTIVALS AND EXHIBITIONS is a public-private partnership of the National Endowment for the Arts, the United States Information Agency, The Rockefeller Foundation and The Pew Charitable Trusts. We also have a long partnership with International UNITED STATES INFORMATION SERVICE, a USIA AMERICAN EMBASSY program.

